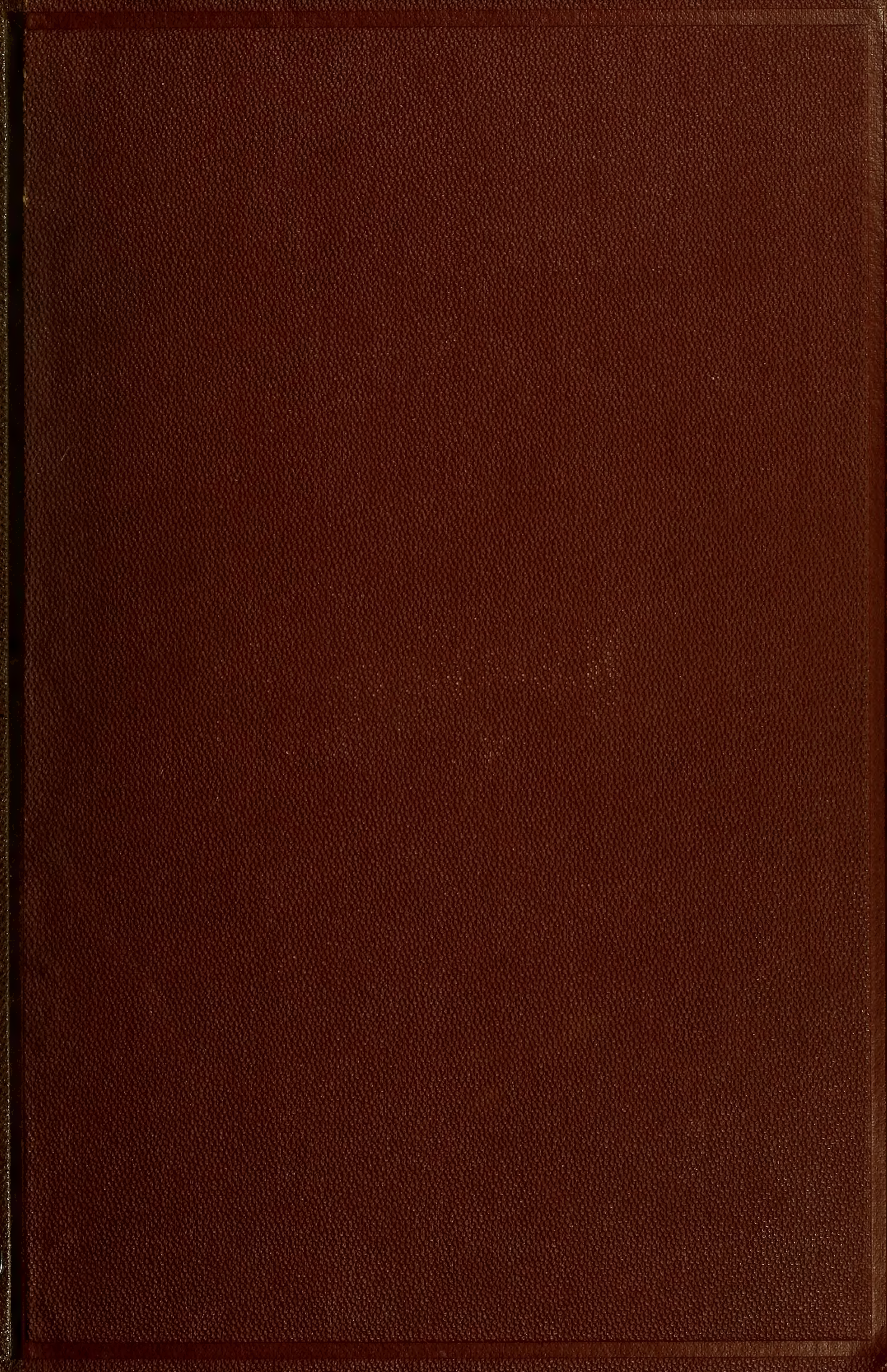
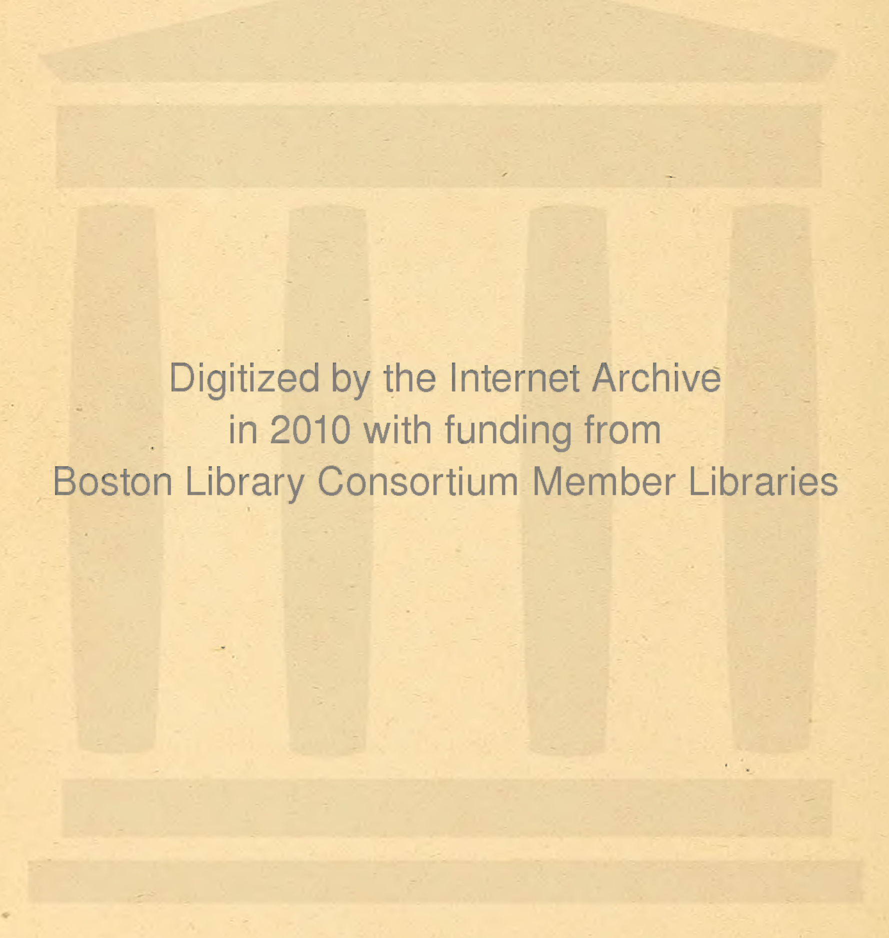



Over Reference Sh.
NOT TO BE TAKEN
FROM LIBRARY
Library of
PERIODICAL
Wellesley
NON MINISTRARI SED MINISTRARE.
College.
Presented by
Prof. E. N. Horsford,
Camb., Mass
No 19197





GAZETTE

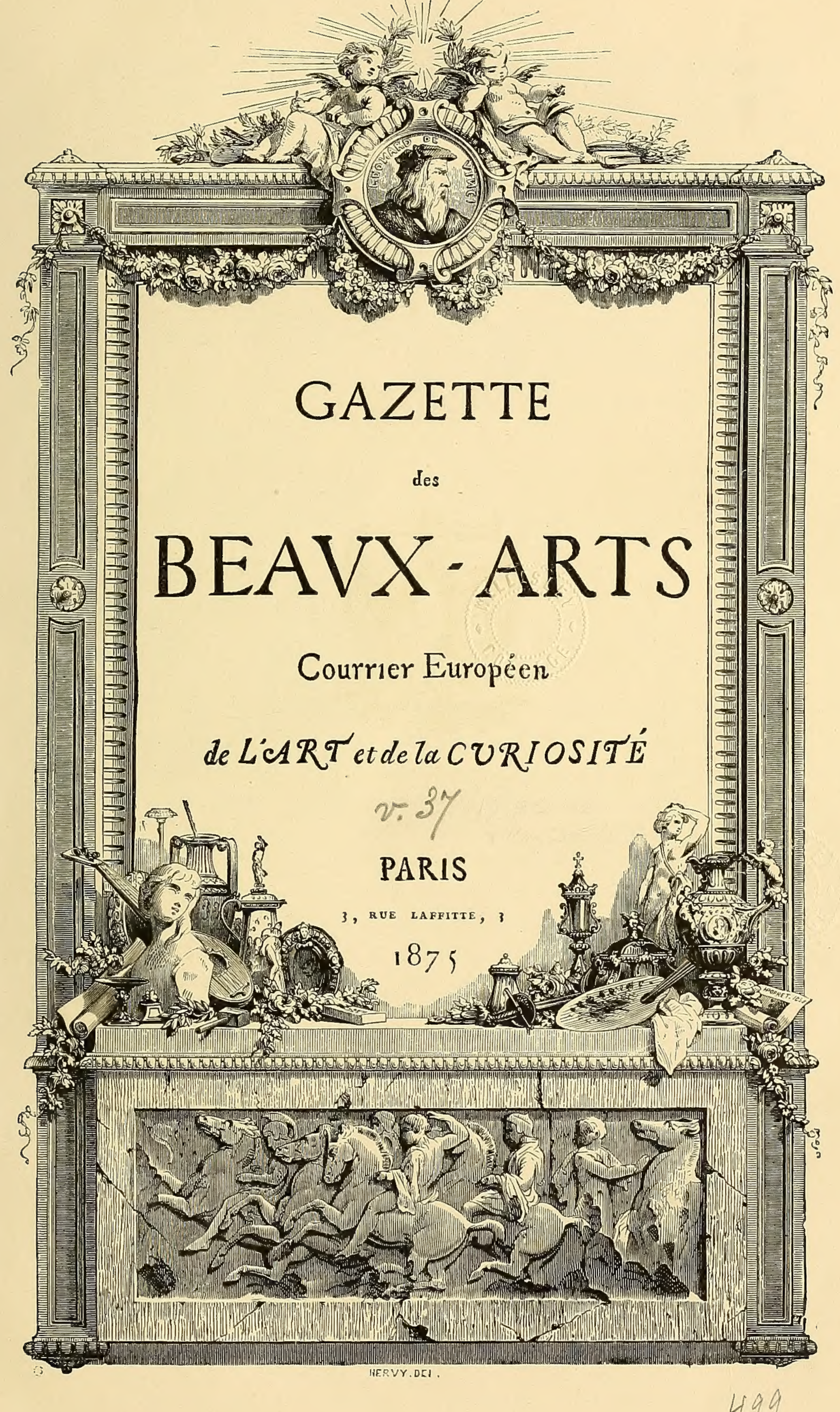
DES

BEAVX-ARTS

DIX-SEPTIÈME ANNÉE — DEUXIÈME PÉRIODE

TOME DOUZIÈME


J. Claye, imprimeur
r. S. Benoit, 7, à Paris



GAZETTE des BEAUX-ARTS

Courrier Européen

de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS

3, RUE LAFFITTE, 3

1875



LE SALON DE 1875[1]

IV.

Après ces tableaux, plus importants ou plus marquants, il y en a encore un certain nombre qui rentrent dans ce qu'on peut appeler les tableaux ou les figures d'étude et de fantaisie.

Le sujet d'*Abel* n'a pas manqué de peintres cette année. M. Bellanger en a fait une bonne étude d'homme nu courbé à terre. Le tableau de M. Ulmann est une composition d'après une bien belle légende arabe, dans laquelle, pour fuir le remords, le meurtrier emporte toujours plus loin le cadavre de sa victime; mais bientôt, épuisé de fatigue et d'angoisse, il tombe, impuissant à éloigner les oiseaux de proie acharnés à sa poursuite. M. Bonnat avait débuté en 1861 par un remarquable et curieux tableaux où, s'inspirant des lignes souples et des élégances ambrées de l'École milanaise, il avait représenté Adam et Ève symétriquement debout aux côtés du cadavre de leur enfant. On voit qu'il n'est pas de sujet, si rebattu qu'il paraisse, qui ne puisse être toujours repris et renouvelé.

M. Lehoux n'a peut-être pas tenu les promesses de son *Saint Laurent* du dernier Salon. C'était un tableau; le *Samson* n'est qu'une grande

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XI, p. 489.

étude. Il rompt ses liens, dit le livret; à coup sûr, car il est en train de jouer au petit palet avec les Philistins, qu'il envoie en l'air aussi facilement que le ferait un géant; c'est un enchevêtrement où les jambes dominent trop, mais dont la peinture et le dessin restent vigoureux.

Le Martyre de saint Sébastien est aussi l'un de ces motifs auxquels on revient et l'on reviendra toujours. M. de Winter a représenté le saint tombé à terre avec le bras encore attaché à l'arbre ; la pose du corps, qui se présente en angle, est d'une étrangeté pleine d'accent, qui apporte à cette étude quelque chose de nouveau et de bien personnel. M. Thirion a fait une composition dans laquelle une jeune femme hésite à toucher aux flèches du saint mort et attaché à une roche; une autre sainte femme agenouillée complète le groupe.

L'antiquité est naturellement le sujet de nombreux tableaux. M. Mazerolle est l'un des rares peintres qui soient restés fidèles à la mythologie, dans les deux grands panneaux décoratifs, tenus dans une gamme très-claire, qu'il a peints pour le duc d'Aumale et qui représentent, l'un, Vulcain donnant à Vénus les armes forgées par Énée, l'autre, Minerve et Neptune se disputant l'honneur de donner un nom à la ville d'Athènes. Mais l'histoire romaine a plus de partisans. M. Glaize nous montre des conjurés buvant, pour se lier par un serment terrible, le sang d'un homme tué par eux; M. Silvestre, une *Mort de Sénèque,* d'une couleur et d'une facture vraiment trop brutales; et M. Zier, Julia, la mère d'Antoine qui, les bras étendus, d'un geste désespéré et superbe, arrête à l'entrée d'une porte les meurtriers qui, sur l'ordre du triumvir, venaient pour tuer son frère. M. Clément et M. Penez sont moins tragiques, l'un dans un enfant antique dessinant sur un mur la silhouette de son âne, l'autre dans deux petits gamins grecs s'essayant à tirer des oiseaux à l'arc, études serrées et délicates.

C'est une figure agréable que la *Lesbie* de M. James Bertrand. Elle est debout, immobile et légèrement appuyée sur un mur à fond rougeâtre relevé de légères arabesques pompéiennes et sur lequel se détache sa longue tunique blanche, qu'elle laisse traîner sur ses pieds. A côté d'elle, sur le marbre d'une petite table, ronde portée sur trois minces pieds de bronze décorés de sphinx assis, est étendu le corps du pauvre petit moineau :

> Las, il est mort ; pleurez-le, damoiselles,
> Le passereau de la jeune Maupas,

comme a traduit Clément Marot. Catulle n'aurait peut-être pas là le tableau de son triclinium, mais M. Armand Barthet y aurait eu certainement celui de sa bibliothèque.



MORT DE RAVANA.

Croquis de M. Cormon, d'après le carton de son tableau.

M. Alma-Tadema, ce Hollandais à demi Anglais, le peintre de la curiosité archéologique à outrance et qui par là même est forcé de se renouveler incessamment et d'être toujours en quête de motifs et d'accessoires nouveaux, nous transporte dans l'atelier d'un peintre romain. Cette fois, comme ce sont des portraits, il y aurait mauvaise grâce à le chicaner sur le capitonnage de l'étoffe qui recouvre le banc où sont assis ses personnages, et sur ce que le coussin, où la jeune femme pose ses pieds, est fait d'un carré de soie japonaise brodée, qui n'est pas arrivé en Europe depuis bien longtemps. Un peintre de genre romain, Labeo ou Pyreicus, s'étonnerait probablement à lire les inscriptions et à voir tant de tableaux accrochés à la muraille. Mais, comme c'est du moderne arrangé à l'antique, il n'y a rien à dire, si ce n'est que quelques-uns des personnages ont l'air bien peu faits à leurs vêtements d'emprunt. Ils ne les portent même pas à la façon des acteurs, mais comme des hommes du monde qui viennent de les mettre pour la première fois et qui savent qu'ils ne les remettront plus, si bien qu'ils ne paraissent pas habillés, mais costumés, ce qui n'est pas la même chose. On retrouve, du reste, dans ce tableau toutes les qualités de facture et de coloris qui font de M. Alma-Tadema l'un des praticiens les plus habiles de notre temps.

M. Parrot s'est repris au thème éternellement charmant de la *Source*. La sienne, qui serait tout à fait couchée si elle ne se dressait un peu sur son coude, et qui tient une fleur de nénuphar à la main, est une bonne étude de nu. En la citant, je réparerai l'oubli que j'ai fait d'un portrait par le même auteur, d'une femme en demi-buste et en robe rose décolletée, et dont les cheveux bruns se détachent sur un fond rouge; il y a là un heureux souvenir de certains portraits de Prudhon.

Nous retrouvons les grâces blondes de M. Chaplin. *Roses de mai*, dans laquelle une jeune fille regarde sa poitrine dans un miroir, et *la Lyre brisée*, où un petit Amour plane à côté de la pauvre désolée qu'il consolera bientôt, ont toujours le même clair et léger sourire. Ce ne sont que lis et que roses, et, malgré la pointe de poudre de riz, il y a là une fraîcheur et une jeunesse réelles. L'innocence n'y est pas beaucoup plus naïve que celle des jeunes filles de Greuze; c'est quelque chose d'aussi fragile que la fleur et la poussière brillante de la robe du papillon, d'aussi prêt à s'envoler que l'aile curieuse du jeune oiseau au moment de quitter le nid; mais il sort de toutes ces blancheurs rosées un charme et un parfum légers qui ont leur prix.

Est-il besoin de dire que M. Chaplin a son école et a ses imitateurs, dont quelques-uns le serrent de bien près? Le plus habile de tous est M. Besnard, qui expose un gracieux portrait de femme, costumée en



PORTRAITS COMMANDÉS.

Tableau de M. Alma-Tadéma (dessin de l'auteur.)

bergère blanche comme dans une Florianerie contemporaine. M. Besnard prouve, du reste, qu'il sait peindre d'une autre façon ; dans le portrait d'un jeune garçon, assez jeune pour qu'on n'ait pas encore coupé les longues boucles de ses cheveux blonds, l'étoffe de la chaise, contre laquelle il est appuyé et qui offre des raies mauves de deux couleurs parce que le brillant satiné des unes s'alterne avec le velours étouffé des autres, est d'une justesse et d'une franchise bien remarquables.

Malgré leurs titres, les tableaux dont je vais parler sont en réalité de véritables portraits, comme quelques-uns, d'ailleurs, de ceux que je viens de rappeler. La *Cortigiana* de M. Blanchard, dont le fond pourrait être moins sombre, a grand air avec sa robe de velours en fourreau auquel se joint le damas rouge de ses manches. M. Salles a peint une Bretonne de Plouaret, avec sa robe brodée de ce vert fort et rompu en même temps qui se retrouve en Orient et dans les lourds tabliers carrés des Romaines. Quant à la *Rêverie* de M. Gasser, c'est le portrait d'une jeune femme, plutôt rieuse, en robe blanche étroite du temps du Directoire, accusé d'ailleurs par le canapé sur lequel elle est assise et les autres détails de l'ameublement. C'est un costume un peu antérieur qui est le motif de la grande figure en pied à laquelle M. Goupil a donné le titre *En 1795*, et qu'il a mise sur un fond sombre et neutre sans aucun détail. La jupe est noire et le corsage d'un rougeâtre sombre et vineux, comme aussi l'énorme pouf qui l'accompagne par derrière. Le chapeau à plumes aurait de la peine à être plus large ; le costume est exact, bien dessiné, peint certainement d'après nature, mais froid, raide et comme tout neuf, sans la vie de ce qui est porté. Le masque est tragique, et il ressort de l'ensemble, au moins pour moi, une impression de tristesse bien peu compatible avec les extravagances de la mode qui ont accompagné la réaction thermidorienne. Pendant la Terreur même, et je l'ai entendu dire bien souvent à des contemporains, à ce moment où personne n'était sûr d'avoir encore, quelques jours après, sa tête sur les épaules, on riait encore et on s'amusait beaucoup, même dans les prisons. Mais combien plus après thermidor! comme Béranger l'a dit de la Régence dans sa chanson de Mme Grégoire : « la France était folle. » Malgré la coupe extravagante de la robe et l'exubérance du chapeau, rien de moins fou que la *Merveilleuse* de M. Goupil. Il eût été plus juste de se servir de couleurs voyantes, sans en craindre les batailles, et de donner à la tête plus de gaieté, sans reculer devant un peu de coquinerie. Les plus honnêtes femmes avaient les yeux hardis et le propos salé ; c'est là le caractère général. M. Goupil a préféré l'exception, ce qui ne l'empêche pas d'avoir montré beaucoup de talent dans cette œuvre, dont on se souviendra, et que la gravure



Mme PASCA



LE MARCHÉ D'ANVERS.

Dessin de M. Pille d'après son tableau.

rendra plus vivante et plus réelle, en la restreignant au dessin.

M. Jacquet avait exposé en 1872 une figure d'étude qui avait été très-remarquée; c'était une jeune fille portant une épée et vêtue d'une robe de velours d'un gris doux, dont la couleur était d'une distinction charmante. Sa toile de cette année dépasse les espérances que la première faisait concevoir; c'est un morceau de peinture auprès duquel bien peu d'autres toiles du Salon se pourraient mettre. Son titre de *Rêverie* n'est guère justifié. Avec ces yeux profonds et ces cheveux d'un noir de jais, la femme peut être tendre, passionnée, gaie, triste, violente, jamais rêveuse; si elle était Génoise ou Bolonaise, ce qu'elle n'est pas, un coup de couteau lui serait aussi naturel qu'un soufflet; ils seraient aussi vite partis l'un que l'autre, et sans y penser. Mais il n'importe, et, comme elle est assez bien peinte pour avoir un nom, je l'appellerais volontiers *la Femme en rouge*. Elle est assise dans un fauteuil de tapisserie à dossier droit et élevé, la tête portée sur un de ses bras, et complétement entourée d'une longue robe fendue par devant, qu'elle serre contre le haut de sa poitrine. Pas une pointe de soulier, pas un bout de linge au col ni de vêtement de dessous; le bras est nu dans la manche étroite, si bien qu'elle semble être nue sous cette robe, qui pourrait aussi bien être celle d'un Florentin ou d'un Vénitien. Dans sa pose comme dans son geste il semble que ce soit un modèle qui, à un moment de repos, ait passé cette robe comme un peignoir pour couvrir son corps et se soit assise dans ce fauteuil, en s'y pelotonnant un peu avec un léger sentiment de froid. La tête plongée dans l'ombre pourrait être moins éclipsée par l'avant-bras nu qui reçoit le coup de la lumière, mais toute la valeur est dans la robe, dont le rouge franc chante avec un éclat tranquille, et vibre avec une égalité et une sûreté singulières. On aimerait à revoir, bien isolée au centre d'un panneau, cette belle étude qui est un tableau, et je sais quelqu'un qui, s'il pouvait emporter ce qui lui plaît le plus au Salon, choisirait sans hésitation le portrait de *Mme Pasca*, la *Chloé* et la *Femme en rouge*.

V.

Est-il besoin de dire que les tableaux de genre sont nombreux et qu'ils se rapportent à toutes les époques? M. Motte, l'auteur du curieux *Cheval de Troie* qu'on n'a pas oublié, nous fait descendre dans les profondeurs de la caverne de la Pythie; mais ce haut trépied au-dessus des vapeurs sulfureuses étonne plus qu'il ne plaît. La colonne de bronze, formée de serpents enlacés, qui s'élève encore sur la place de l'Atméidan,

à Constantinople, paraît bien avoir été la base du trépied de Delphes, dont les pieds portaient sur les trois têtes des serpents maintenant brisés ; mais on ne songerait pas à ce souvenir archéologique si le tableau ne tournait au bizarre, ce qu'on recherche trop dans le moment et ce qu'il serait meilleur d'éviter. M. Gustave Boulanger, un talent bien fin et bien distingué, est resté fidèle au vrai goût de l'antiquité dans son *Gynécée;* c'est, dans un petit cadre, une grande composition où de nombreux groupes de femmes et d'enfants se jouent au milieu d'une riche architecture. La couleur, d'ailleurs claire, est d'une précision un peu sèche, mais la gravure donnerait toute sa valeur à cette élégante restitution.

L'*Hugo Van der Goes*, de M. Wauters, 1482, nous fait repasser dans le camp des coloristes. Le vieux peintre, dont on calme la folie en lui faisant de la musique, est assis dans une haute chaise; un religieux le regarde avec intérêt pendant que quatre enfants de chœur et deux grands garçons, très-bien groupés, chantent un motet en parties. Les personnages sont simples, naturels, tous bien dans leur rôle, et il faut faire honneur au Gouvernement belge de s'être assuré cette belle toile, qui fera bonne figure dans le musée où elle entrera. M. Steinheil le fils a choisi une scène d'une bien autre tristesse. Des juges impassibles procèdent, dans une salle sombre, à l'interrogatoire d'un pauvre diable qui a des pierres suspendues aux pieds et auquel le bourreau fait subir la question par estrapade. C'est un peu sec, un peu noir, mais très-consciencieux et très-précis. C'est aussi au XVIe siècle que se rapporte la toile où M. Alfred Cluysenaar a groupé les figures des prédécesseurs de la Réforme et des grands hommes de la Renaissance, et qui est une œuvre d'une portée vraiment sérieuse. L'exécution est un peu crayeuse et sommaire, mais ce n'est que l'indication, et pour une partie seulement, d'une peinture exécutée à fresque dans le grand escalier du palais de l'Université à Gand. Dans ces conditions doublement réduites, il est difficile d'avoir une idée complète d'un ensemble qui doit être un travail aussi considérable que l'Hémicycle de Delaroche; mais l'ordonnance paraît heureuse et habilement pondérée, ce qui est la première valeur de ces compositions, nombreuses en personnages et toujours un peu factices, où l'on réunit des figures de temps et de pays différents.

Dans le XVIIe siècle, il faut signaler les compositions très-soignées de M. Giuseppe Castiglione, *les Soldats de Cromwell et le châtelain royaliste dans le jardin du manoir d'Haddon-Hall*, et la *Visite chez l'oncle cardinal*, qui se passe sur la terrasse d'un jardin de Frascati. Quoique ce ne soit qu'une seule figure, n'oublions pas, de M. Vetter, le *Raffiné* en pourpoint et en culotte rouges qui, avant de sortir, essaye la pointe

d'une épée de la façon indifférente qu'il regarderait si son col ne tourne pas ou si la plume de son chapeau est à la bonne place. L'eau-forte de M. Lerat nous dispense de décrire le cabaret où M. Ludovico Marchetti, le plus jeune et l'un des plus habiles élèves de Fortuny, a mis en scène des reîtres *Après le combat*, tant le graveur a bien rendu le martelage brillant et spirituel de la couleur. Mais le tableau le plus important en ce genre est celui de M. Louis Leloir, la *Fête du grand-père*; le vieillard, habillé à la vieille mode de Sully, embrasse sa petite-fille; les jeunes femmes sont jolies, les serviteurs amusants. Il y a là plus que de l'exécution; l'esprit n'est pas seulement dans la touche, et le pinceau est au service d'une composition véritable. Parmi les jeunes peintres, M. Leloir est l'un de ceux sur lesquels on peut le plus sérieusement compter.

Il y a trop de petits tableaux avec le costume du XVIIIe siècle pour ne faire même que les énumérer. Je citerai seulement le grand tableau où M. Fichel a représenté le *Départ du coche* dans une cour pleine de monde, plus arrangé, plus spirituel, mais moins sincère et moins naturel que l'arrivée de la diligence de Louis Boilly; celui où M. Adan a peint un dernier jour de vente au bas de la rampe en fer forgé de l'escalier d'un grand hôtel; et surtout la *Première fable*, de M. Attilio Simonetti, peinture très-claire et un peu papillotante, comme, au reste, toute la suite romaine et espagnole de Fortuny. Le père et la mère sont habillés comme à la fin du dernier siècle, mais les anachronismes ne manquent pas. Le coussin est japonais ; il y a un bananier et un begonia dans un de ces vases de cuivre repoussé qui datent d'une dizaine d'années, et le bébé a dans le dos un de ces larges nœuds triomphants qui trottinent par centaines aux Tuileries toutes les fois que le temps est beau. Mais l'exécution est bien habile, et, en particulier, la broderie en soie de l'habit de l'homme est vraiment étonnante.

Il est encore plus impossible de détailler les scènes et les figures empruntées aux costumes de la vie féminine contemporaine, dont les premiers tableaux de M. Stevens ont donné un moment la note la plus juste et la plus distinguée. Que dire de nouveau de M. Plassan, de M. de Jonghe, de M. Saintin? Qui a vu dix tableaux du genre en a vu cent, et l'on hésiterait à affirmer qu'on n'a pas vu ce qui vient de quitter le chevalet. M. Firmin Girard, une nouvelle recrue de ce bataillon, se préoccupe davantage de composer une scène et de lui donner un sujet et une expression. Dans les *Premières caresses*, l'enfant, tenu par la nourrice sur un banc de jardin, se lance avec ces gestes absurdement charmants de la première enfance vers sa jeune mère, en robe violette avec beaucoup de volants. Dans le *Jardin de la marraine*, la mère est aussi en



FRAGMENT DU COMBAT DE VILLERSEXEL.

Tableau de M. de Neuville (dessin de l'artiste.)

violet, et la marraine cueille des chrysanthèmes pour les offrir à la petite fille, dont la toilette avec ses différences de soie, de fourrures, de feutre et même de cuir verni, chante une bien fine et bien jolie chanson toute blanche, que la plume de Théophile Gautier aurait seule été capable de noter. Mais M. Girard ne se préoccupe pas assez de réunir le fond et les personnages ; ils sont comme mis l'un sur l'autre, ils ne sont pas solidaires et ne se tiennent pas assez ; peut-être aussi les fleurs qu'il y prodigue sont-elles trop nombreuses, et y aurait-il avantage à ce que les points de leurs touches colorées fussent moins visibles et prissent moins d'importance.

J'aurais voulu parler plus longuement des scènes de la vie paysanne et populaire, en réalité plus variées, à cause de la diversité des costumes et des pays, des *Bretonnes dansant autour du feu de la Saint-Jean*, par M. Émile Breton, et des scènes alsaciennes de MM. Pabst, Jundt et Weisz, et du *Marché d'Anvers* de M. Pille, une composition spirituelle et habilement condensée, ainsi qu'on peut le voir dans le croquis ci-contre. M. Pille a, du reste, cette année, une exposition fort remarquable. La place commence à me manquer, mais je ne peux pas ne pas m'attarder encore un peu en Hollande, en Espagne et en Italie. Pour la première, *la Journée d'hiver*, de M. Kaemmerer, a repris à la moderne, et presque avec les élégances parisiennes du Lac, le thème des traîneaux sur la glace dont Breughel a peint si souvent le mouvement, soit qu'il changeât le canal en rue ou en route, soit qu'il y réunît le bruit et la gaieté d'une course ou d'une fête. Pour la seconde, M. Pio Joris a peint la cour d'un curé antiquaire avec toutes les adresses de l'école de Fortuny, à laquelle M. Worms, si Espagnol qu'il soit, fait bien de ne pas passer ; il y perdrait ce qu'il y a de personnalité et d'expérience dans son talent. Sa *Nouvelle à sensation* est dite sur une place par le tambour de ville, et les curieux paraissent aux fenêtres et aux portes, même à celle du barbier. Dans *la Vocation*, une fillette, tenant sa petite jupe, s'essaye à danser pendant que sa mère pince sa guitare et que le père frappe des mains en mesure. C'est juste, simple et prestement spirituel. Plusieurs scènes italiennes, qui ont naturellement plus de style, sont aussi traitées sans recherche, et cette noblesse traditionnelle s'accommode mieux d'une certaine gravité simple. Schnetz aurait été content des *Maccaroni di sposalizio*, le repas des fiançailles chez un paysan de Capri, par M. Sain, et du groupe de paysans, de moines et de femmes, tous vus de dos, par M. Sautai, qui lisent sur la muraille d'une rue de Rome l'*avviso* imprimé qui annonce pour le lendemain une exécution capitale.

VI.

De plus en plus les tableaux militaires tournent au genre. La grande toile en hauteur de M. Roll, où l'on voit l'engagement corps à corps d'un jeune cuirassier français avec un éclaireur prussien, cherche cependant à conserver la grandeur du style; ce serait même un tableau tout à fait remarquable et qui rappellerait Géricault, si la couleur était à la hauteur de l'agencement. En réalité, les tableaux qui dispensent de citer les autres sont ceux de M. Berne-Bellecour et de M. de Neuville. Dans le tableau du premier, *les Tirailleurs de la Seine au combat de la Malmaison,* les camarades artistes que le peintre y a réunis, et qui, hélas! ne sont pas tous revenus, tiraillent en s'abritant dans les vignes, en face d'un coteau éloigné parsemé de petites maisons blanches. Peut-être les personnages sont-ils juxtaposés plutôt qu'éparpillés, et trop détaillés, avec l'immobilité et les exagérations des parties en avant qu'on devrait bien laisser à la photographie. M. de Neuville est plus souple, plus vivant, plus compositeur. Sa *Surprise aux environs de Metz en 1870,* où quelques Français se précipitent sur des Prussiens, frappe par le contraste entre cet engagement meurtrier et l'aspect de cette petite maison de campagne à persiennes blanches, devant le perron de laquelle on s'attendrait plutôt à voir une grand'mère en cheveux blancs, surveillant son enfant qui joue sur le sable, que la fumée du combat. L'*Attaque, à la fin de la journée de Villersexel,* d'une maison occupée par les Prussiens, a une bien autre valeur. Pour avoir raison du bâtiment barricadé et crénelé où les Prussiens sont à l'abri et tirent en sûreté et à leur aise, quelques soldats ont réussi à traverser la place et allument tout ce qu'ils ont pu accumuler devant la porte. Au centre, d'autres soldats traînent et poussent une petite charrette chargée de paille et de fagots, pour apporter des aliments au foyer qui flambe déjà. Il n'y a là aucune convention dans les groupes; on est vraiment au feu, et l'on s'y bat pour de bon. Cela vit, cela remue, ainsi que l'on en peut juger par la verve et le mouvement du croquis, fait par l'artiste, du groupe des soldats qui se sont attelés à la charrette.

Je n'ai pas parlé d'un autre tableau militaire parce qu'il est en même temps une vue de Paris, et qu'il serait bien désirable de voir les artistes se reprendre aux vues de villes, si facilement intéressantes et qui sont aussi rares maintenant qu'elles étaient nombreuses il y a une vingtaine d'années. Paris mérite d'avoir ses peintres, et les Anglais le savent bien.

Avant Bonington, qui a fait d'admirables aquarelles avec les merveilleux couchers de soleil, si bien encadrés par les quais, que l'on voit fréquemment du Pont-Royal et que presque personne ne songe à regarder, il y a de bien curieuses suites anglaises, celles de Nash et de Pugin, mais surtout celle du capitaine Robert Batty qui date de 1823. Comme exactitude réelle et comme justesse d'aspect, nous n'avons rien de semblable. C'est pour cela que quelques tableaux du Palais des Champs-Élysées sont tout à fait intéressants. Ils se reprennent à un sujet où les motifs se rencontrent à chaque pas et offrent la plus grande variété.

Le tableau de M. Detaille représente un régiment d'infanterie passant sur le boulevard, par une journée neigeuse de décembre et arrivant à la porte Saint-Martin, qui forme à gauche la coulisse du premier plan. On voit de face la ligne des tambours du régiment, et par derrière les raies moutonnantes des képis qui finissent par se confondre et ne plus former qu'une masse. Les voitures et les omnibus sont arrêtés sur les flancs de la colonne; les passants s'amassent et s'arrêtent sur les bords du trottoir pour regarder; en avant, les gamins de tout âge, le petit pâtissier avec sa manne, et les ouvriers emboîtent le pas en ouvrant la marche. C'est un coin de la vie des rues saisi avec une grande justesse et avec un esprit qui manquera toujours à toutes les photographies instantanées.

La *Place de la Concorde* de M. Nittis, prise du quai, avec le Garde-Meuble comme toile de fond, est aussi un effet de la même nature. Les couples ou les personnages qui se croisent sur l'asphalte encore brillant d'une pluie récente, le monsieur trop à la mode, vêtu de cette longue houppelande, à ceinture de drap, qui ne prendra pas parce qu'il est inutile d'endosser l'uniforme de l'hôpital ou de la prison, la femme du monde âgée, qui, n'ayant plus de coquetterie, ne porte plus de souliers trop étroits, et qui, pour ne pas se mouiller, ne craint pas de relever sa robe, la petite fille qui hanche en portant au bras son large panier de linge, les fiacres qui pataugent et les voitures de maître qui leur font honte en les dépassant ou en les croisant comme un éclair, l'omnibus qui roule à fond de train, tous ces vivants détails sont bien naturels et bien spirituels. En même temps, il est vrai que les gravures dorées du piédestal de l'obélisque sont bien criardes et qu'elles prennent une trop grande importance. En nature elles se perdent malgré tout dans l'immensité de la place, mais l'effet n'est pas suffisamment réduit à la proportion du tableau.

Les deux tableaux de M. Grandsire et de M. Guillemet représentent

tous les deux la Seine au même point; tous deux sont intéressants et se complètent l'un par l'autre : l'un donnant la vue du quai d'Orsay et du quai des Tuileries, prise de la frégate; l'autre, pris du pont de Solférino, ayant pour fond Notre-Dame qui se silhouette sur un ciel gris, martelé comme un ciel de mer.



PLACE DE LA CONCORDE.

Croquis de M. de Nittis, d'après un fragment de son tableau.

Les intérieurs, qui offrent cependant tant d'heureux motifs, sont tout à fait rares. Pourtant M. François Flameng, — le fils de l'habile graveur que nos lecteurs connaissent mieux que personne et qui vient de faire, pour la *Gazette*, une si magistrale traduction du *Portrait de Mme Pasca* —, a exposé, sous le titre du *Lutrin*, une agréable vue de la salle du Chapitre de Saint-Germain-des-Prés. On voit aussi de lui la tête d'une femme

en robe noire qui, à côté de certaines inexpériences de jeunesse, est grassement peinte, un peu à la flamande, et donne bonne espérance de son début. Il est, paraît-il, laborieux et ambitieux; ce sont deux conditions excellentes pour arriver.

VII

J'ai dit que dans son ensemble le paysage n'était pas en progrès. Déjà depuis longtemps il est sorti de la préoccupation des grands aspects; il a quitté la vallée, le fleuve, la plaine, la forêt, les grands horizons et les grands ciels, pour le petit coin et le petit détail. Un rien suffit quelquefois, mais, dans le paysage, comme dans tous les genres de peinture, un sujet et un vrai motif sont plus importants. Un moment on en était arrivé à bannir à peu près le ciel du paysage, ce dont on est revenu; mais depuis, on s'est laissé aller à l'abandon du dessin serré et de la peinture faite. L'esquisse, l'étude un peu poussée, l'exécution improvisée, la confiance dans l'inspiration première, dans la rapidité, dans les hasards mêmes, et par suite l'admiration de tout ce qu'on fait, qui ordonne de ne pas détruire ce qui est venu si facilement et du premier coup, méthode qui d'ailleurs évite la peine de composer, de choisir et de terminer : voilà la voie dans laquelle le paysage contemporain semble vouloir s'engager.

On fait des ébauches, des esquisses; la plupart du temps ce ne sont plus des œuvres, mais des improvisations, ce ne sont plus des tableaux, mais des esquisses. Gainsborough, qui a été un si admirable paysagiste, considérait ses paysages, qu'il ne vendait pas, comme des études, des matériaux, destinés à lui servir de documents pour les fonds de ses grands portraits. Il allait beaucoup trop loin; mais si, comme on le devrait faire, on ne laissait pas sortir de l'atelier ce qui n'est qu'un morceau et une étude, ce qui n'est qu'une note, un exercice et un document, bien des peintres dans le moment n'auraient rien à exposer. La mode, aussi bien chez ceux qui achètent que chez ceux qui peignent, est aux *impressionistes*; le mot est fait et il a cours. Il suffit de donner l'impression — dès lors il n'y a plus rien à faire — et, pour ne pas la gâter, d'en rester là. Au fond cela chatouille la vanité personnelle et permet aussi, en faisant vite, de produire beaucoup et de vendre davantage. Plus d'un artiste, si même il ne se perd pas, se diminuera tout au moins et verra le succès l'abandonner parce qu'il aura ainsi exagéré et hâté sa production. Bien des paysages, cette année, ont un sentiment et un aspect, mais quand ils ne sont pas soutenus par les qualités solides résultant du travail, quand l'idée et l'exécution ne sont pas pesées et

LES BUCHERONS. — Tableau de Corot.

mûries, le résultat ne peut être qu'éphémère, et l'on peut devenir incapable de se reprendre au travail consciencieux.

Dans tous les cas, Corot, qui vient de mourir et par les tableaux duquel il convient de commencer cette revue des paysages du Salon, travaillait beaucoup; son exécution, en apparence sommaire, voilée et comme tenue dans un certain vague par l'impuissance de faire autrement, était au contraire très-volontaire, car, à toutes les époques de sa vie, il a peint autrement. On l'a bien vu à l'exposition d'une partie de son œuvre à l'École des beaux-arts et à la vente des études de son atelier. Quand on le jugera définitivement, il faudra bien tenir compte de ce qui est le contraire de l'opinion commune. Corot ne peignait pas dans sa façon habituelle parce qu'elle était plus prompte et plus facile; s'il a préféré cette manière, c'est par un choix raisonné, parce qu'elle lui paraissait mieux exprimer l'idéal qu'il avait conçu de certains effets de la nature.

L'opinion courante est que Corot a toujours peint le même tableau toujours perdu dans le même brouillard; l'exposition de l'École des Beaux-Arts et plus encore peut-être celle de sa vente ont donné à ce jugement sommaire et commode le plus complet démenti; ce n'était ni l'ombre, ni l'indécision qui y dominait, mais au contraire la lumière et la clarté. Par la réunion, ses toiles montèrent au lieu de descendre et, au lieu de se doubler et de se confondre, se distinguaient au contraire par leur individualité. La violence est rare dans son œuvre, et c'est une exception que ce buisson ployé et affolé par le vent, qui force en même temps les nuages à rouler et à galoper comme la tempête d'une charge de cavaliers. Le roux se rencontre rarement chez lui et il n'incendie pas ses couchers de soleil; ses ciels, toujours un peu bas, sont plutôt blancs et doux; ses horizons successifs se présentent à l'état de lignes tranquilles, et le vent qui passe dans ses feuillages les anime et les rafraîchit sans les agiter et les tordre; il dessine mieux aussi les étangs, les lacs et les ruisseaux que les fleuves; ce n'est pas l'ardent milieu de la journée qu'il préfère, il est plutôt l'homme des aubes blanchissantes et des crépuscules lumineux. La nature n'est chez lui ni violente ni marâtre; elle est partout maternelle et souriante, à l'état d'amie constante et fidèle. La campagne de Rome et le lac de Némi figurent dans ses études plus que dans ses tableaux, et les collines de sable blanc des dunes solitaires de Bretagne ne l'ont arrêté qu'un instant. Le thème auquel il revient toujours, c'est la nature charmante et moyenne des environs verdoyants qui font comme une ceinture d'arbres autour de Paris : Fontainebleau, Gretz, Crécy et surtout le côté de Saint-Germain et de Versailles, Port-



AUTOMNE

Marly, Saint-Cloud, Ville-d'Avray, Bellevue, Meudon ou Chaville, avec la ligne longue et blanche de la grande ville se perdant à l'horizon.

C'est là qu'il était heureux de vivre, c'est là qu'il était heureux de peindre, et c'est ce dont il s'inspirait quand il voulait donner un cadre à un souvenir antique et élyséen. Mais aussi comme il sent, comme il rend bien la poésie familière et tendre de cette nature aimable, au milieu de laquelle on vit sans être écrasé par elle. Ce qu'il a peint, ce sont les chemins blancs, la route étroite aux ornières bordées de gazon, la prairie piquetée de fleurettes, le verger, la haie protectrice, la lisière éparse du bois plus que la grande forêt. Dans les arbres, ce n'est ni le chêne, ni les troncs gigantesques et séculaires, ni les sombres futaies qui l'attirent; il aime les grands buissons, les jeunes arbres qui s'emmêlent en groupes incertains, les écorces blanches et le mince bouleau qui laisse passer toute la lumière au travers de ses grappes de feuillages, qui pendent et sonnent légèrement. De même, il a toujours aimé le mélange de l'eau et du paysage, les flaques qui miroitent sous le jour frisant, les mares endormies qui noircissent à la venue du soir, les bords peu profonds des étangs avec leurs rayures tremblantes et les troubles frissonnants de l'onde mobile, les pointes arrondies des petites îles basses, les berges rongées et croulantes qui restent couronnées de gazon, et à toutes ces élégances il donne en quelque sorte pour âme la jeunesse printanière, la fraîcheur, le silence. Personne ne l'a égalé sur ce point, et il n'aura pas d'imitateurs parce qu'il faudrait sentir comme lui, tant sa note et sa chanson ont une individualité originale. C'est ce qu'on vient de voir à l'École des beaux-arts comme on ne l'avait pas encore vû, et ce qu'il importe de reconnaître au moment où nous saluons pour la dernière fois au Salon les œuvres d'un maître, qui comptera dans l'histoire du paysage.

Ses derniers tableaux lui conservent et lui gardent son rang. Quoique ce soient des œuvres de vieillard, ils sont parmi les meilleurs paysages du Salon et au premier rang de ceux où il y a autre chose que de l'adresse et des procédés.

Le paysage où il a étendu à terre le corps de Biblis, dont les cheveux s'écoulent en source, n'a pas l'importance des *Plaisirs du soir*, où, près d'arbres baignés d'une ombre encore lumineuse, quelques personnages à l'antique se livrent à la danse avant l'arrivée de la nuit. On retrouve là, dans les clartés mourantes du soir, la tendresse, la douceur, la poésie, dont l'œuvre de la seconde moitié de sa vie est comme tout imprégnée et qui semble chez lui si parfaitement naturelle. Mais il faut mettre encore plus haut *les Bûcherons* ou plutôt *les Bûche-*

ronnes. L'homme éloigné, qui s'enfonce à droite sous l'ombre de la forêt, est un paysan à cheval, et les deux personnages qui sont à gauche, dans la partie découverte en dehors de la lisière du bois, sont deux femmes qui lient des fagots. Le beau ciel blanc qui occupe toute la gauche fait bien valoir la masse verdoyante qui se présente avec une forme générale bien définie, précisément parce que les arbres du bord du bois, ayant toute la liberté de l'air et du jour, se sont étendus et développés sans contrainte. Il n'y a pas là de ces arbres légers, traversés par la lumière, que Corot excellait à rendre; le sentiment est celui du calme et de la force, et c'est bien le commencement d'une forêt.

On le sait, les paysagistes se nomment *légion*; je serai donc forcément rapide, passant sur ceux dont les toiles restent dans le sentiment de leurs précédentes œuvres: Français, avec ses deux effets du soir et du matin dans le ravin franc-comtois du Puits-Noir, Harpignies, Daubigny le fils et bien d'autres encore qui n'ont rien changé à leur manière. Il est plus intéressant d'attirer l'attention sur ceux dont l'effort est plus nouveau ou qui se sont plus modifiés.

L'Été et *l'Automne* de M. Bernier sont deux excellents paysages bretons; le premier est une clairière pleine de genêts éparpillés que traverse une charrette traînée par deux bœufs et par un cheval; le second, dont le peintre a fait pour la *Gazette* une vive et charmante eau-forte, est un chemin d'arbres, à écorce blanche, déjà dépouillés, au milieu duquel s'achemine un groupe de paysanes conduisant leurs vaches. Les trois tableaux de M. Pelouse sont normands : *la Ferme* est un courtil vert avec des dindons; *Octobre*, souvenir de Honfleur, est une falaise avec des genêts et des arbres tourmentés et tordus par le vent de mer; enfin *A Vasouy*, près de Honfleur, le plus considérable et le meilleur des trois, nous montre, avec la verdeur fraîche du pays normand, une prairie en verger, auprès d'une longue construction rustique, et au fond, à droite, des prairies plus basses qui semblent aboutir à la mer. C'est à la forêt de Fontainebleau que MM. Cassagne et Gassies consacrent leurs travaux, et M. Yon a peint, d'après les environs de Montereau, deux motifs où la Seine intervient d'une façon heureuse.

Citons aussi M. Léon Flahaut dont l'exposition cette année est particulièrement remarquable, et M. Maxime Claude, le peintre des élégances anglaises, si distingué et si délicat, dont les petits tableaux sont de véritables paysages, notamment le *Souvenir de Londres*, qui est un de ses meilleurs.

Rien de plus différent que le *Temps gris en décembre* de M. François-Émile Michel, un bord de ruisseau, avec de la neige d'où sortent des

roseaux et des buissons desséchés, et dans le ciel un vol d'oiseaux noirs.

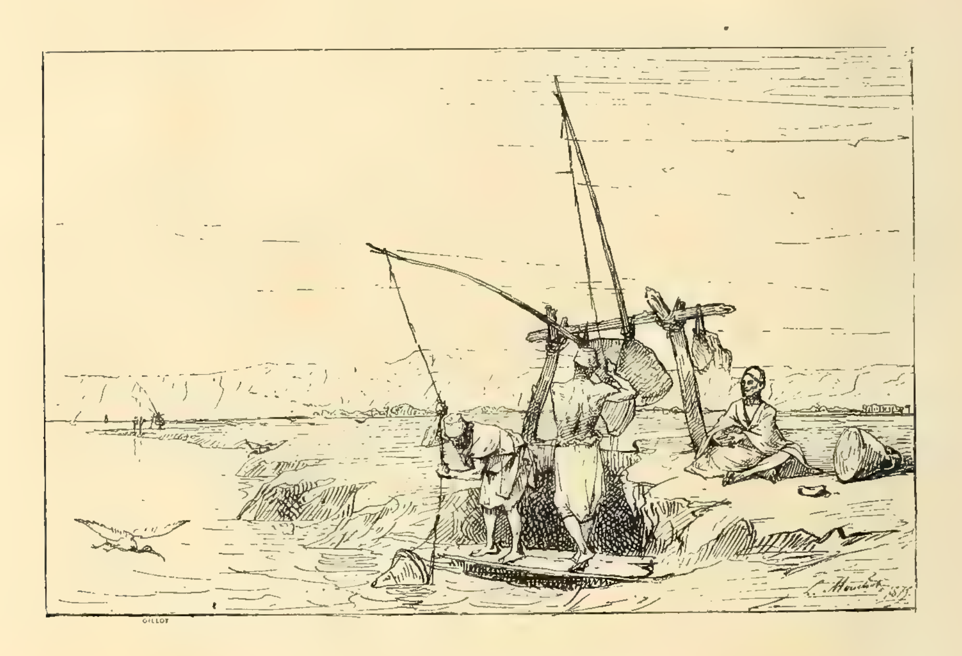
Des tableaux qui ont un succès bien mérité, ce sont ceux de M. Xavier de Cock : un ruisseau entre des saules; trois vaches, rousse, blanche et noire, descendant au ruisseau au milieu d'herbes, où leurs jambes disparaissent; un dessous de bois mousseux avec un cerf et une biche. Ils ne sont qu'une mer de verdure claire, que le soleil, qu'on ne voit pas, remplit de lumière de façon à changer par transparence le vert des feuillages en jaune. Ce sont des merveilles de légèreté et de fraîcheur, et, à côté, il n'est possible de mettre qu'un tableau de M. César de Cock, les bords de l'Erdre, je crois, et non pas de l'Èbre, comme le dit le livret, car l'Èbre d'Espagne ne peut pas être aussi frais, aussi ombragé d'arbres, aussi vert enfin, toutes élégances que possède, au contraire, la petite rivière qui se jette dans la Loire, auprès de Nantes.

Pourtant un autre paysage est encore plus remarquable; il n'a pas le même charme, mais le sentiment en est plus profond. L'*Effet du soir*, que M. Ségé a emprunté à la monotonie des plaines de la Beauce, est peut-être le meilleur paysage du Salon, et, pour moi, c'est celui qui m'a le plus frappé et dont je me souviendrai le plus. Le ciel est sans nuages, la terre absolument unie, et les derniers rayons atteignent les inégalités des sillons; à une certaine distance, un long troupeau de moutons broutent en ligne droite, et dans le fond un petit village éloigné s'estompe en violet. Rien de tous ces éléments n'est intéressant, et leur réunion est admirable; c'est à la fois l'air et le calme, et, à cette heure du coucher du soleil, ce pays, absolument insignifiant, se revêt d'une poésie singulière et même grandiose. Cela m'a rappelé, quoique le sentiment soit tout différent, l'effet de l'*Espace* de Chintreuil; mais l'exécution de l'*Espace* était incertaine, comme traînée et parfois creuse. Il n'y a pas ici une faiblesse; tout se tient avec la même valeur, pour se perdre dans une harmonie générale d'une force saisissante.

L'Orient n'est plus aussi à la mode qu'autrefois. Decamps et Marilhat ont depuis longtemps disparu; ils n'ont pas été remplacés, et M. Fromentin n'a rien peint cette année, ou du moins n'a rien envoyé. Le *Bazar des tapis au Caire*, de M. Jourdain, n'est même oriental qu'à demi, car les acheteurs, auxquels quelques Juifs et quelques Arabes montrent des tapis étendus à terre, sont des Françaises en robes de Paris, d'ailleurs vraiment braves de s'exposer à toute la vermine qui doit y avoir élu domicile. Le *Bivouac des chameliers*, de M. Guillaumet, est plus important, comme aussi la très-jolie toile de M. Louis Mouchot, *la Chadouf*, où l'on apprend le système d'irrigation employé dans la haute Égypte, et où, comme on le peut voir dans le fin croquis de l'artiste,

l'eau est tirée du Nil par le procédé le plus primitif, au moyen de seaux en cuir attachés à une longue perche faisant bascule, qu'on abaisse et qu'on relève successivement.

Les trois petits tableaux de M. Berchère sont aussi variés qu'intéressants. Dans le premier, deux barques, allant de conserve, sont prises sur le Nil, pendant que l'inondation en fait une mer, par un coup de vent qui déchire la voile de l'une, qu'on avait eu l'imprudence de laisser tendue ou qu'on n'avait pas eu le temps de larguer. Le second donne un



LA CHADOUF (Bords du Nil).

Croquis de M. Mouchot, d'après son tableau.

effet rare en Égypte et qui doit y être bien charmant; ce sont les plaines du Delta toutes vertes au printemps au moment du labourage. *Le Haut Nil à midi* est peut-être encore plus inattendu, car c'est à l'état de radeau qu'on y voit descendre toute une cargaison de vases de terre, liés ensemble par des harts de roseaux.

Venise, l'orientale, qui s'élève au milieu de ses lagunes, nous sera une transition toute naturelle pour arriver aux tableaux dont la mer est le personnage principal. M. William Wyld lui reste fidèle et il nous montre : dans l'un de ses tableaux, la pointe de l'île de la Giudecca et



L'ATTENTE A VILLERVILLE.

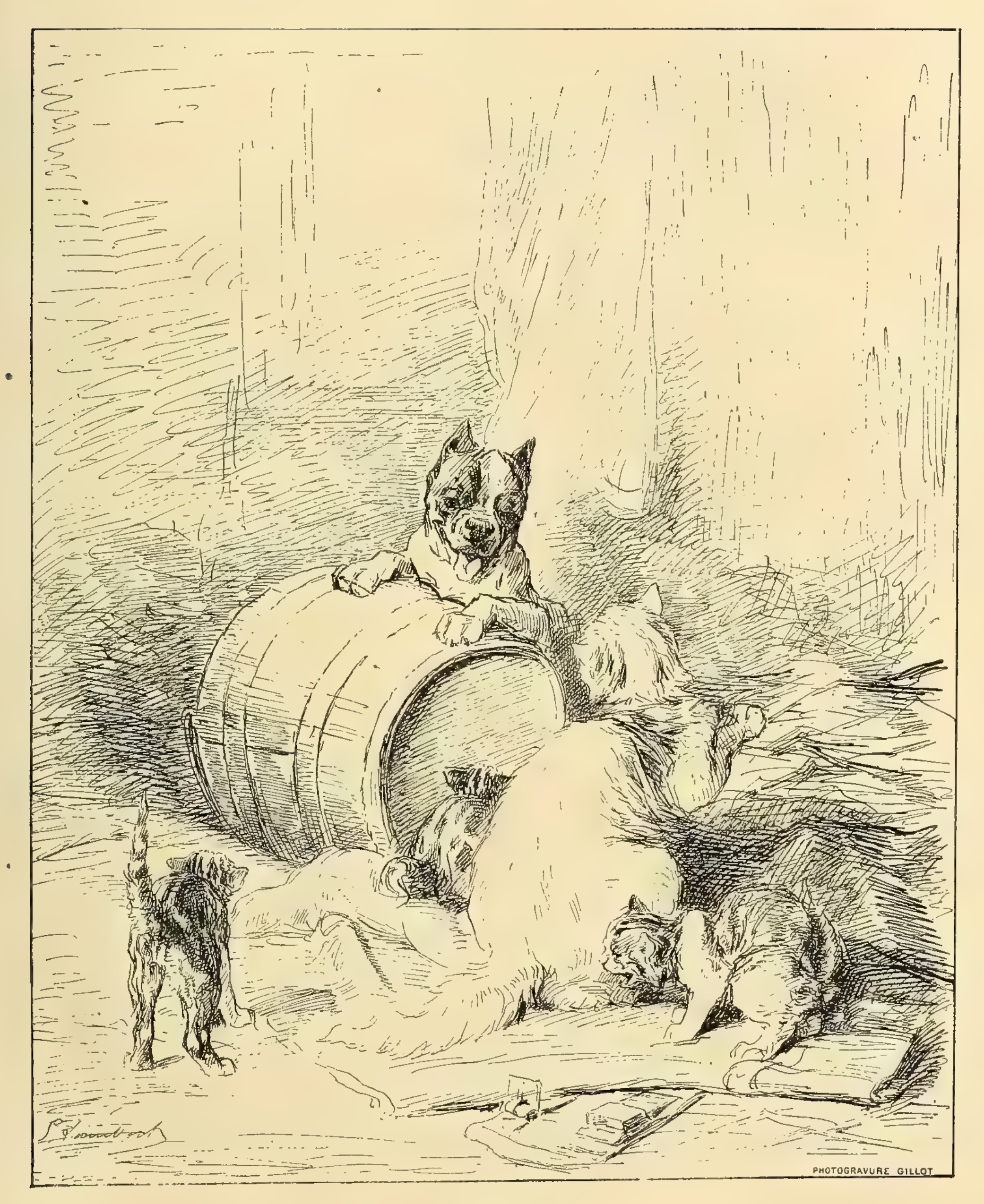
Dessin de M. Ulysse Butin, d'après son tableau.

celle de la Douane avec l'église de la Salute, perdue dans une brume légère ; dans l'autre, la ligne du quai des Esclavons terminé par les Procuraties et la Salute, à gauche de l'entrée du Grand Canal. M. Rosier a traité avec beaucoup de bonheur un motif plus rare, le ciel sur la calme lagune. Le caractère vénitien n'en est indiqué que par l'église d'une toute petite île à l'horizon ; il y a comme de la poudre d'or dans le ciel, et l'eau, plus immobile que celle d'un lac, brille doucement sous la vibration de cette clarté.

Dans les meilleurs tableaux de marine, il n'est plus question de combats, ni presque même de navires. C'est la mer seule, son aspect, sa couleur, les grâces ou les colères de la vague et les accidents de la plage qui attirent les peintres. Les marinistes sont maintenant plus paysagistes qu'autrefois ; leurs adorations se partagent bien nettement entre les deux rivales de beauté, la grecque et la barbare, entre la bleue Méditerranée et le vert Océan. M. Jules Masure, infidèle aux plaines et aux collines du Soissonnais où il est né, ne quitte plus les côtes de Provence ; c'est là qu'il voit la mer et les rochers de ses grèves. Sa longue vague, droite et tranquille, qui retombe en souriant, est lumineuse, bleuissante et comme fouettée de toutes les couleurs qui dansent et s'éparpillent en l'irisant ; dans sa *Baie de Saint-Raphaël* le temps est couvert, mais le jour se glisse encore et fait miroiter doucement la pointe des petites vagues. Dans le tableau de M. Olive, les vagues bleues verdissent légèrement le long des falaises génoises, et dans celui de M. Ponson, la mer est de ce bleu profond et intense qui lutte avec celui du ciel.

Dans l'autre camp, ce sont les côtes de Normandie et de Bretagne qu'on ne se lasse pas davantage de voir et de peindre. Ainsi M. Lapostolet a peint la plage de Villerville sous un ciel de pluie et avec la montée de la marée qui mène grand bruit sur sa moraine de galets ; M. Vernier, le retour du bord de l'eau à marée basse sur les plates grèves de Cancale ; M. Léon Gaucherel, qui rapporte toujours de ses courses de petits tableaux et des aquarelles de l'accent le plus juste et le plus net, les bateaux d'Arromanches sur les côtes du Calvados. Dans une des toiles de Mme La Villitte, qui a un talent bien remarquable pour une femme, la mer verte de sa *Marée montante près de Lorient*, s'argente de soleil. Quant à M. Lansyer il choisit des aspects plus sauvages. Dans sa plage d'Arvéchen à marée basse, la vague retombe en ligne droite comme sur les longues grèves, devant le promontoire de rochers noirs sur lesquels la haute mer s'affolera et qui garde la trace de ses assauts.

L'Attente à Villerville le samedi n'est pas seulement une marine ; la mer, un peu houleuse, s'étend au loin, mais le long de la balustrade de



L'ENNEMI.

Dessin de M. E. Lambert, d'après son tableau.

la jetée, les femmes, accompagnées des enfants, regardent, en mettant leurs mains contre leurs yeux pour mieux voir, si elles ne reconnaissent pas les barques de leurs pères ou de leurs maris qui doivent rentrer. Rien de plus; mais dans cette simplicité on sent le drame journalier de la mer, si belle à regarder, mais si terrible et toujours si inquiétante, même quand elle est calme.

On sait la valeur des anciens Hollandais dans la représentation de leurs canaux, de leurs plages unies et de leur mer clapotante. Leurs successeurs sont dignes d'eux, et cette année ils méritent d'être particulièrement distingués. Si la *Tamise* de M. Clays, avec Saint-Paul de Londres dans le fond, est plus hollandaise qu'anglaise, son *Calme par un temps orageux*, avec un ciel nuageux très-blanc, et sur l'eau le reflet du détail de la couleur des bateaux, est une merveille, peut-être la meilleure marine de l'Exposition. Le tableau de M. Mesdag, le *Lever du soleil* sur une côte de Hollande à marée basse, avec des bateaux pêcheurs qui arrivent et dont le premier ne flotte plus, est d'un effet général gris bien harmonieux. Dans le *Souvenir de Zélande*, de M. Van Hier, la mer, blanchâtre le long d'une plage sablonneuse, se confond à l'horizon avec le ciel. Un tableau d'abord étrange, qu'il faut rapprocher de ceux-là, c'est le tableau de M. Wahlberg, *Une nuit d'avril en Suède*, à l'entrée de l'archipel de Gothembourg. La lune ne paraît nulle part, et elle est partout parce que sa clarté passe au milieu des troupeaux de petits nuages blancs qui courent sur un fond bleu très-violacé. On s'étonne au premier regard, et l'on y revient, tant il y a là l'accent sincère d'un effet réel, aussi bien rendu que bien senti.

VIII

Depuis plusieurs années, l'animalier le plus juste et le plus spirituel est certainement M. Lambert. Les têtes variées, inquiètes, curieuses, effrontées, des petits chats sortant d'un panier, dans le tableau qu'il a intitulé l'*Envoi*, sont amusantes; mais Jack, Sham et Shot, un lévrier jaune, un chien blanc et une bonne chienne noire à longs poils, assis ou à demi couchés devant un chat, qui ne garde sur un grand tabouret sa pose hiératique que parce qu'il les domine et peut surveiller tous leurs mouvements, est une composition véritable. J'aime encore mieux, toutefois, dans sa gaieté un peu folle, le chien que M. Lambert appelle l'*Ennemi*, précisément parce qu'il ne pense pas à l'être. C'est un tout jeune terrier que l'ami Bob, qui, dans son écurie, est grimpé sur un seau qu'il



COUCOUS ET VIOLETTES.

Dessin de M. J. Maisiat, d'après son tableau.

doit venir de renverser, et qui ne demande qu'à jouer avec trois petits chats, voire avec la mère chatte. Sa tête est aussi bon enfant que possible avec ses yeux pétillants, sa langue rose, qui sort sur le côté de sa gueule, et ses oreilles invraisemblables, mais il doit avoir l'air du diable pour les petits chatonnets. Celui surtout, dont on voit par derrière la queue encore courte et conique, pointue comme une aiguille et large à la base, et qui jure et fait le gros dos de la façon la plus sérieusement comique. C'est la nature même, et le croquis ci-joint de l'artiste en est la charmante indication.

Les deux tableaux de moutons de M. Schenck, plus rustiques, sont dignes de lui. Le *Loup et l'Agneau*, que M. Philippe Rousseau a pris à La Fontaine, surprennent par leur exécution presque aussi léchée et conventionnelle que celle de Brascassat, mais on retrouve toute sa verve, sa franchise et sa justesse dans le tableau où il a réuni sur une table quatre fromages à la pie, des pommes et des giroflées dans une cruche. C'est dès aujourd'hui un morceau de musée et l'une des plus solides peintures du Salon. Citons encore le beau panneau de M. Leclaire.

Le grand tableau en hauteur de M. Monginot, à la fois plus lâché et plus composé, serait aussi un bien beau tableau de salle à manger. Les *Amis de la maison* sont trois singes, aussi amusants qu'ils sont laids à voir, et qui méritent bien le juste jugement de La Fontaine : « D'animaux malfaisants c'était un méchant plat », car ils sont en train de se divertir en se battant avec les plus belles pièces de la crédence du maître, qui sera bien malheureux quand il rentrera et qu'il verra cet effroyable carnage. Le singe qui est sur la table bondit et lance, avec un geste de héros, un admirable plat, qui va dans une seconde se briser sur le plancher, où gisent déjà des débris de faïence et les tristes morceaux d'un grand vidrecome allemand de verre vert à grosses bosses. C'est aussi un tableau fort décoratif que celui où M. Louis Moreau, a représenté sur une table une marmite de pot au feu, et, au pied, une botte de légumes avec, au fond, une grosse bouilloire dans l'âtre.

Dans la série des natures mortes il est impossible de ne pas parler de M. Vollon. Le petit tableau d'un cochon ouvert, à côté duquel sont également suspendus son cœur et ses poumons, n'est qu'une esquisse terminée, qui aurait de la peine à lutter avec le veau de Rembrandt et qui a d'ailleurs cette fausseté que ce cochon qui vient d'être tué et qui devrait être blanc, est d'une couleur bien plus rousse que s'il était fumé. Les armures sont tout autrement remarquables et montrent bien que le peintre a vraiment un don naturel. Des deux armures un peu courtes qui sont l'une derrière l'autre le long du mur d'une galerie, la seconde est dorée

et la première est une armure blanche. Les coups lumineux, et sur cette dernière, les légers dessins noirs, exécutés de la façon la plus singulière avec des frottis de points noirs qui ne sont guère qu'une salissure, ont une verve et une justesse étonnantes, et la peinture se tiendrait si on l'accrochait dans l'une des salles du Musée d'artillerie. Mais pourquoi y avoir joint cette vilaine figure d'homme à demi-corps? Elle est inutile en tout cas, et, pour la dessiner, l'instinct et le don n'ont pas suffi.

Quant aux fleurs, l'un des maîtres de genre, Mme Escallier, a deux tableaux, très en largeur et tous deux sur un fond de ciel, qui sont singuliers au premier coup d'œil. L'un est un panier de roses suspendu, avec deux colombes; l'autre se compose de chèvrefeuille, de laurier-rose et de glaïeuls, arrangés avec un bouclier dans le goût un peu suranné de ceux que Moreau aurait dessinés pour les héros de Tasse. Il faut penser que ce sont des panneaux décoratifs, peints pour servir de dessus de porte dans un salon du Palais de la Légion d'honneur; il fallait les tenir dans le goût de l'architecture, et en place ils auront toute leur valeur. Au salon, le panier renversé, qui est rempli de muguets avec du myosotis et des branches d'aubépine rose, l'emporte sur eux parce que c'est un tableau. Après Mme Escallier, il faut citer les branches de lilas coupés, avec quelques brins de violettes, sur un terrain couvert de mousses, de M. Kreyder; les roses tremières et les glaïeuls, posés dans un brasero de cuivre, de M. Perrachon, et les trois étranges tableaux, surtout les coquelicots, de M. Quost. De près, ce n'est qu'une vieille palette avec ses taches desséchées; de loin, l'aspect est charmant, mais il y a vraiment trop d'adresse et pas assez de dessin. M. Maisiat a plus de conscience; personne mieux que lui ne connaît les fleurs et les herbes, non-seulement leurs formes et leurs couleurs, mais leurs concordances et leurs harmonies. Alphonse Karr a plus d'une fois, et très-justement, raillé les poëtes et les romanciers qui parlent de fleurs d'été en même temps que de fleurs d'hiver, et qui mettent dans un jardin, ou dans la campagne, ce qui ne ne vit chez nous qu'en serre chaude. M. Maisiat ne tombera jamais sous cette critique; il connaît non-seulement la fleur, mais la plante, sa saison et son habitat; il les aime et les rend avec un rare sentiment de composition, en les mettant toujours dans leur vrai milieu naturel. Cette année, il a exposé une corbeille de pêches et de grappes de raisins muscats d'une belle transparence ambrée,— des roses mousseuses roses et blanches dans un vase, — et des coucous et des violettes sauvages poussant côte à côte au printemps, au milieu de ce tapis charmant de la première verdeur. C'est celui-là où se sent le mieux le caractère particulier du talent

fin, sincère, profondément naturel et personnel de M. Maisiat, et qui méritait le plus d'être choisi par la *Gazette* pour donner le mieux l'idée de l'originalité de l'artiste.

IX.

Il y a peu à dire sur les miniatures ; elles ne sont pas nombreuses et ne brillent pas cette année. Il suffira de citer en tête le portrait de femme de M. Charles Camino, ensuite les miniatures de Mme Herbelin et celles de Mme Isbert et de Mlle Lucy Fehrenbach. Il n'y a pas beaucoup plus à dire des émaux ; M. Lepec, qui n'est pas un copiste du XVIe siècle et dont les œuvres en ce genre seront l'honneur des musées futurs, n'a à ce Salon que trois portraits à l'aquarelle ; il n'a pas envoyé d'émaux, et dans ceux des autres il y a vraiment trop de dessin incertain et de colorations étranges. Je regrette aussi de n'avoir pas plus d'éloges à faire de ce qu'il y a de peintures sur faïence à l'exposition. Beaucoup ne sont guère que de l'art appliqué à l'industrie, notamment ces trop nombreuses copies des agréables demi-figures de M. Chaplin. Elles sont en camaïeu, mais de toutes les couleurs claires, bleu, rose, gris et lilas. Elles sont aussi de la même taille, et un peu plus on les prendrait pour un transport d'impression produit par une photographie, enluminée de couleurs fusibles et brûlées au four. Si *joli* que ce soit, ce ne sont pas des œuvres dignes du Salon.

Il y aurait pourtant injustice à ne pas citer quelques noms : ceux de M. Bouquet, pour ses paysages en largeur ; de M. Ulysse, de Blois, pour son grand plat, presque un médaillon, puisque la concavité est très-faible et sans marly, qui représente, en costumes du XVIe siècle, un espion prisonnier amené devant le capitaine d'une forteresse ; de Mlle Marie Cibot, la copie d'un portrait de jeune femme d'après Holbein, en avant d'un fond jaune et dessiné par des lignes bleues sur une réserve de blanc ; de M. Mohler, la tête d'une jeune Nivernaise de profil. Ce qu'il y a de plus important, c'est la grande composition à l'antique, en faïence, avec un cadre d'arabesques, dans laquelle M. Charles Houry a représenté le Printemps sur de petits carreaux assemblés, et surtout, au point de vue de la valeur de la couleur, les belles et grandes plaques en hauteur où M. Georges Schopin a représenté, dans un sentiment de dessin très-juste et très-large, un faisan et un dindon. A part ces exceptions, il y a trop de copies absolument insignifiantes. Pourtant, il y a là une œuvre dun autre genre et vraiment exceptionnelle, c'est le grand médaillon en



MONSEIGNEUR DARBOY.

Buste en marbre par M. Guillaume.

émail cloisonné[1] que M. Thesmar, un Français, malgré son nom étranger, a fait pour la maison Barbedienne. C'est absolument, lorsqu'on pense aux périlleuses difficultés des cuissons successives, dont chacune peut faire fondre et couler l'œuvre entière, un morceau tout à fait hors ligne. C'est, comme on sait, un faisan doré du Japon, qui marche la tête levée à côté de ronces, de chardons et d'un coin de champ d'avoine. Ce n'est pas une copie ; le cloisonné y est plus large et plus long que dans les œuvres chinoises et japonaises, qui coupent et contournent davantage leurs cloisons pour former leurs petits dessins. Pour emprunter une expression à un autre art, je dirai que M. Thesmar a mis les lignes de son dessin en cloisons, comme un verrier met en plomb celles de ses figures, et il faut précisément savoir gré à l'artiste d'avoir été lui-même et d'avoir, dans des dimensions plus grandes, comme dans un sujet qui est un tableau autant et encore plus qu'une œuvre décorative, modifié le procédé dans le sens de la personnalité de son dessin et de l'effet qu'il voulait produire. Rien n'est plus brillant, plus réussi et plus sûr. Pas une teinte n'est sortie faible, brûlée, soufflée ou piquetée de bulles, de l'effroyable chaleur à laquelle il a fallu faire passer l'œuvre. Tout y est net et d'une franchise brillante très-remarquable. Les amateurs de bibelots, dont les trois quarts au moins ne sont que des gens à la suite de la mode, peuvent passer à côté et ne pas s'inquiéter d'une chose qui est moderne et dont on connaît l'auteur. En réalité, l'œuvre est belle et originale; il n'y a pas de pièces de ce genre en Orient et on ne l'y ferait pas.

X.

Sans avoir une moyenne aussi élevée qu'à l'ordinaire, la sculpture, malgré ce qu'on y rencontre de puérilités et de niaiseries, se tient mieux pourtant que l'ensemble de la peinture, ce qui est dû à sa condition première des trois dimensions et aussi au tempérament plus sculptural que peintre de notre race française d'artistes, dont la valeur a toujours été plus égale et plus continue, plus ancienne à la fois et plus constamment puissante dans les arts calmes et raisonnenrs de la sculpture et de l'architecture. Ceux-ci ne souffrent pas autant de choses que les conventions de la surface plane de la peinture, sur laquelle peuvent se produire toutes les exagérations comme toutes les faiblesses.

Il y a donc un certain nombre de bonnes figures, mais trop peu d'œu-

1. Voir la gravure, p. 522, t. X de la *Gazette des Beaux-Arts.*

vres hors ligne, et, en se tenant à ce que nous avons sous les yeux, il est certain que celles qui ont eu le plus de succès et le méritent, sont le buste de *Mgr Darboy*, par M. Guillaume, la *Jeunesse*, de M. Chapu et le jeune *Aristote*, de M. Charles Degeorge.

Le plâtre du buste de Monseigneur Darboy était au Salon dernier, mais l'exécution en marbre en est si fine, si magistrale et si personnelle qu'il prend une valeur toute nouvelle. Il est d'ailleurs d'une grande simplicité; la mitre d'étoffe, unie, sans ornements et légèrement penchée en arrière, les broderies du vêtement, malgré leur épaisseur naturelle et les deux figures en pied de saint Jean et de saint Jacques qui en ornent les bordures, et les reliefs du mors de la chape sont tenus dans une sobriété pleine de goût, qui laisse tout son intérêt au calme fatigué, et un peu alangui par l'âge, de cette belle tête de vieillard. On ne peut pas mieux rendre, et sans aucune laideur, les ravages de la vieillesse dans le front, qui reste pur malgré ses rides, et dans les joues amaigries et sillonnées. C'est un des plus beaux bustes qui aient été faits depuis longtemps, et, comme l'on ne saurait trop le laisser en lumière, il serait heureux qu'à côté de la perfection de ce marbre, caressé par le ciseau le plus fin et le plus sûr, on lui donnât aussi l'accent plus vif du bronze. La souplesse de la mitre, le reliefdes ornements, le détail de la tête, conviendraient à merveille aux larges touches de lumière qu'apporterait le métal. Le meurtre de l'archevêque de Paris est trop tristement historique pour que le buste de cette victime ne soit pas mis en honneur à plus d'une place, et le Musée de Versailles, par exemple, est aussi bien désigné pour cela que peut l'être Notre-Dame.

La figure de M. Chapu est inspirée aussi par les tristesses et les douleurs de ces dernières années; elle est destinée au monument élevé à la mémoire de Henri Regnault et des élèves de l'École des beaux-arts tués pendant la guerre. La Jeunesse, le genou droit appuyé sur l'un des ressauts inférieurs d'un cippe funéraire contre lequel tout son corps est comme appliqué, se dresse et élève le bras gauche pour déposer sur le couronnement une branche de laurier. On a dit que la branche de laurier n'avait pas besoin d'être en bronze doré; si cet emploi du métal n'est pas une suite d'une certaine polychromie dans l'ensemble du monument dont nous ne voyons que le centre, cette note de couleur est tout au moins inutile. On a dit que le bras, la poitrine, et même la tête, n'étaient pas assez pleines et n'avaient pas la beauté que demande une figure allégorique; il y a là quelque chose de vrai, bien que ce ne soit ni la Renommée ni la Gloire, mais la Jeunesse, qui peut et doit présen er une certaine gracilité. On a remarqué comme une bizarrerie que ce soit le bras gauche

dont elle se serve pour atteindre le haut du cippe, alors que l'emploi du bras droit est certainement le plus habituel pour tous les mouvements qui sortent de l'ordinaire et que le mouvement général, ainsi changé de sens, resterait exactement le même. La place donnée à l'inscription n'en est pas à elle seule une raison suffisante, parce qu'il était aussi facile de la mettre d'un côté que de l'autre. L'origine en est peut-être plus éloignée et due à une réminiscence involontaire. Qu'on se souvienne des compositions nombreuses, bas-reliefs, sarcophages, antéfixes en terre cuite, où l'antiquité a représenté les Ménades et les Bacchantes, l'on se rappellera que, soit dans la partie gauche des compositions dont les lignes s'équilibrent avec la partie droite, soit même dans des figures isolées, il existe plus d'un motif de Bacchante à moitié nue, s'agenouillant à demi sur le socle d'un terme dont son bras gauche entoure la gaîne. Le mouvement est violent, dans un sentiment de fureur orgiaque ou de passion amoureuse, et l'aspect comme l'expression sont tout différents ; mais il est bien possible que, modifiée par un souvenir inconscient et jaillissant à l'esprit de l'artiste sous sa nouvelle forme, ce ne soit l'une de ces bacchantes, et aussi bien la plus ordinaire que la plus belle, qui soit ainsi, à distance, la cause du motif et du parti de la figure dont nous parlons.

Cela n'empêche en rien qu'il n'y ait là une inspiration véritable, un sentiment général touchant et un mouvement de lignes des plus heureux. Le cippe est inachevé, et il faut enlever du marbre sur les côtés pour lui donner les courbes latérales et le couronnement qui sont indiqués ; seulement, comme en fait la statue s'arrange à merveille avec les lignes droites du bloc, encore carré, sur lequel elle se détache et qui la défend contre les influences des milieux extérieurs et différents, il est important de veiller dans le monument à ce que, de trois quarts comme de face, la tête et le bras continuent à avoir un fond de marbre blanc et ne soient pas contrariés par un fond d'une autre couleur. En somme, sans avoir la tristesse d'un tombeau réel, de cet hommage commémoratif est sortie l'une des meilleures figures funéraires qui se soient produites depuis la touchante figure de Muse jetant des fleurs, que M. Millet a sculptée pour la tombe de Mürger. Nous eussions vivement désiré, ainsi que M. Chapu, en donner le dessin, mais les architectes du monument s'y sont formellement opposés.

C'est aussi une œuvre bien distinguée que la *Jeunesse d'Aristote*, de M. Charles Degeorge.

Le jeune homme, ou plutôt le jeune garçon est appuyé sur le dossier demi-circulaire d'une de ces larges chaises sans bras, à siége profond et à pieds courbes, que Percier et Riesener ont copiées au commencement de



LA JEUNESSE D'ARISTOTE, PAR M. DEGEORGE.

Dessin de l'artiste.

ce siècle et sur lesquelles David et Canova ont assis plus d'une de leurs figures. Le siége est ici recouvert d'un coussin sur une peau de bête et l'on voit entre les pieds la capsa ronde où sont serrés plusieurs volumen. Celui qui sera Aristote est nu, les jambes croisées, et porte sur ses genoux un volumen qui reste déroulé sur la draperie jetée sur ses cuisses. Dans le moment il ne lit pas, il réfléchit, le front sur son bras gauche dont le coude s'appuie sur le dossier de son fauteuil, pendant que son bras droit tombant tient la boule sonore dont le bruit le réveillerait, s'il l'oubliait et s'il la laissait tomber dans un bassin de bronze posé à terre. Les lignes nombreuses, produites par le fauteuil, la pose assise et les plis de la draperie, ne se heurtent pas, mais se fondent dans un ensemble harmonieux. Quant à l'expression de la tête, elle est heureusement simple, ni sentimentale, ni maladive, et ne glisse pas davantage dans l'exagération pour avoir à exprimer le génie, ce qui fait souvent tomber dans la grimace. Aristote est là, jeune, sérieux, intelligent, réfléchi; il n'est pas encore le grand homme, mais celui qui le deviendra.

Si le groupe de M. Mercié, *Gloria victis*, paraissait au Salon pour la première fois, il serait du nombre des sculptures les plus justement remarquables; mais on l'a vu en plâtre l'année dernière et il a eu tout le succès dont il était digne. Maintenant, et surtout ici, il serait inutile de le décrire, tant il est bien connu; mais il faut faire à son sujet une remarque bien importante, c'est qu'en gardant son intelligence, comme la franchise de son jet et de son mouvement, il paraît presque maigre et un peu petit. Cela tient à deux causes: la première, la moins considérable, est qu'il était d'abord en plâtre et qu'il est maintenant en bronze; or le bronze amincit toujours et, en thèse générale, le modèle de ce qui doit être en bronze doit être tenu plus large, et même un peu épais, parce que la couleur même du métal allégera l'objet pour les yeux. La seconde cause est qu'il est placé trop au-dessus de l'œil. Le piédestal sur lequel on le voit maintenant est, paraît-il, de la hauteur exacte du piédestal définitif sur lequel le groupe doit être élevé. Quand on pense — excepté pour les sculptures architecturalement ornementales, quelle que soit d'ailleurs leur valeur — qu'un sculpteur conçoit et exécute son modèle sur une selle, il en résulte, même involontairement, que l'œil de l'artiste arrive et que celui du spectateur doit facilement arriver à la moitié de la hauteur de la figure. S'il faut s'éloigner trop pour que ce résultat se produise, la figure n'est plus qu'une décoration, ou, si l'on est trop près, elle se déforme dans cette perspective de bas en haut; or c'est ce qui arrive au groupe de M. Mercié, et, de loin

comme de près, la tête de la femme paraît trop petite. Comme il en est temps encore, l'architecte peut modifier son projet et, pour laisser dans



LE LOUP, LA MÈRE ET L'ENFANT. (Bas-relief en bronze, par M. Mercié.)

Croquis de l'artiste.

sa valeur l'œuvre qu'il doit accompagner et suivre, descendre le piédestal de trois pieds au moins et peut-être davantage. C'est une proportion qu'il faudrait presque essayer en place pour en être sûr; mais de toute

façon, si on laisse le groupe à cette trop grande hauteur, ce qui est au reste le cas de beaucoup trop de piédestaux de statues isolées, l'œuvre de M. Mercié perdra de ses qualités, et on lui laissera ainsi un défaut qu'elle n'a pas en elle-même et que cette élévation exagérée lui donne seule.

En même temps M. Mercié a un curieux bas-relief dont il a pris le sujet dans la fable de La Fontaine, *Le Loup, la Mère et l'Enfant*. Le loup passe la tête à la porte; la mère, ou plutôt la grand'mère, assise à côté d'un rouet, tient l'enfant nu dans ses bras; la composition est complétée par une grande sœur tenant une assiette, par une jeune femme tenant sa quenouille et sa fusée, et même par le chat dans les barreaux de la chaise. Cela est habile, à la fois naturel et réaliste, du meilleur Millet si l'on veut; mais c'est peut-être trop fouillé, trop en relief, trop curieux et trop pittoresque pour de la sculpture. Toutes les qualités spirituelles de composition et de détail sont dans le dessin; mais c'est autre chose qu'un bas-relief, qui demande plus de simplicité. Quelqu'un a fait devant moi une réflexion qui m'a paru bien juste: c'est que ce morceau est traité dans le sentiment du meuble et qu'il ne ferait jamais mieux qu'encastré dans un panneau. Encadré d'une forte moulure de bois sculpté, rejeté en arrière par deux cariatides symbolisant la Fable et la Poésie, surmonté, au-dessus de la corniche, par un buste de La Fontaine, il ferait le centre d'un très-riche ensemble, dans lequel l'exagération du relief se perdrait pour ne laisser voir que la qualité spirituelle et, je le répète, pittoresque de la composition.

Puisque nous venons de parler de bronze, restons dans le même ordre de sculptures. Avec la *Sirène* de M. Aubé, l'un des meilleurs est certainement le *Rétiaire* de M. Noël. Il est nu, avec une ceinture au milieu du corps, et marche lentement en se penchant et en se ramassant pour jeter en avant d'une façon sûre le grand filet qu'il tient derrière lui. A terre est sa fourche à trois dents, brisée dans une première passe avec le *secutor*, qui va le réattaquer. Aussi, comme il n'a plus d'autre arme que son filet, il regarde bien, avec une attention forte et tout entière au danger qui le menace. C'est une figure bien d'ensemble, et son mouvement, tout en forçant à supposer une seconde figure qui est absente, reste, dans sa violence contenue, simple et sans exagération.

D'autres statues sont tout à fait bizarres, d'abord le groupe de Macaire et du chien de Montargis lui sautant à la gorge, par M. Debrie, qui a choisi là un sujet bien peu sculptural, mais surtout l'Homme de l'âge de pierre, dansant lourdement en tenant une tête d'ours. Je ne doute pas que son air de brute ne soit dans le sens de la vérité; je ne doute

pas non plus que M. Frémiet, qui est à la fois très-habile et très-consciencieux, n'ait, comme il le dit, reconstitué son sauvage sur des fragments humains de l'époque ; mais ces fragments ne peuvent être que des os qui laissent absolument ignorer non pas la forme constitutive, mais l'aspect des parties molles extérieures, les seules que la sculpture puisse rendre. M. Frémiet, qui s'est donné beaucoup de mal, est-il bien sûr qu'il n'y ait pas eu à cette époque-là des hommes moins laids que le sien, et la sculpture ne vit guère en dehors de la beauté.

Le *Jeune Spartiate*, de M. d'Épinay, qui se laisse déchirer le sein par le petit renard qu'il cache sous son manteau, est un sujet peut-être cherché, mais intelligemment traité. L'enfant assis, les jambes croisées, lève la tête et grimace un sourire, pour dissimuler sa douleur que révèle la crispation du pouce de l'un des pieds.

Il ne me resterait comme bronze qu'à citer la figure debout, très-simple, mais d'une bonne tournure, de Mahomet-Bey Lazzogloer, premier ministre de Méhémet-Ali, auquel M. Alfred Jacquemart a conservé l'ancien costume turc avec le turban, le long manteau ouvert à larges manches et le pantalon bouffant, et qui doit être élevée sur une place du Caire, si je ne tenais à indiquer au moins le *Christophe Colomb* de M. Charles Cordier, qui est en dehors de l'Exposition, du côté de la grande avenue des Champs-Élysées.

C'est un vrai monument, aussi important que celui élevé à Gênes, à côté du palais Doria et du débarcadère du chemin de fer. Celui-ci, qui est destiné à Mexico et qui est dû à la libéralité patriotique de M. Antonio Escandon, est composé d'un premier grand soubassement carré à bossages unis, décoré de bas-reliefs et d'inscriptions, cette base porte un second piédestal, peut-être un peu haut, sur lequel est debout Christophe Colomb, enlevant le voile qui couvrait le globe du monde. Aux angles des quatre coins, sont assises quatre figures de missionnaires, celles de Las Casas, du Père Juan Perez de la Ravida, de Don Diego de Deza et d'un quatrième moine, dont les silhouettes se profilent sur le ciel avec un véritable caractère de grandeur et de sévérité.

ANATOLE DE MONTAIGLON.

(*La fin prochainement.*)



LA STATUE DE LOUIS XV

EXÉCUTÉE PAR J.-B. LEMOYNE

POUR LA VILLE DE ROUEN



U milieu du XVIIIe siècle la ville de Rouen s'ennuyait de la charmante et pittoresque physionomie que lui avaient léguée le moyen âge et la Renaissance. Elle ne trouvait pas que le temps rongeât assez vite les monuments de son histoire ; elle songeait déjà à se démolir et rêvait de transporter sur les bords déblayés de la Seine les plus lourdes constructions de la décadence italienne. Je laisserai un contemporain, et qui plus est un architecte, nous exposer l'impérieux besoin d'embellissement éprouvé par la capitale de la Normandie et nous affirmer, de la meilleure foi du monde, que « Rouen ne possédait, en 1757, aucun édifice remarquable à l'exception de la Cathédrale, de Saint-Ouen, du Pont de bateaux et de l'Hôtel de ville », construction alors récente. Ce qui m'étonne c'est que, de 1757 à 1765[1], deux monuments du moyen âge aient trouvé grâce devant un savant professeur d'architecture. Mais le pédant se dédommageait bien vite de cette coupable condescendance et, pour sauver les principes, déclarait en même temps, par son omission, que le Palais de Justice, l'église Saint-Maclou et l'hôtel de Bourgthéroulde *n'étaient pas des édifices remarquables*. On prévoit aisément les conséquences de cette condamnation tacite. Vienne quelque projet bien académique et Rouen serait bientôt débarrassé de ces insupportables témoins de la « gothique barbarie ». Fort heureusement ces criminelles espérances ne purent triompher des vieux souvenirs rouennais.

1. C'est la date où fut publié le livre de Patte sur les *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*.

« Si la situation de la capitale de la Normandie, dit Pierre Patte[1], paraît au premier coup d'œil séduisante, son intérieur offre au contraire les spectacles les plus désagréables. Des rues étroites et mal percées, quantité de maisons de bois placées au hasard, semblent rappeler la barbarie gothique dans un siècle où on ne s'applique de toutes parts qu'à embellir la France. A l'exception de la Cathédrale, de l'église Saint-Ouen, du Pont de bateaux et de l'Hôtel-Dieu qui a été bâti depuis quelque temps, on ne trouve dans la ville de Rouen aucun édifice remarquable. La nécessité de reconstruire l'Hôtel de ville qui menaçait ruine fit naître aux magistrats municipaux le dessein d'embellir cette capitale et d'y ériger en même temps un monument à la gloire de Sa Majesté.

« M. Le Carpentier, architecte du Roi, si connu par le goût et le génie qui caractérisent toutes ses productions, fut choisi pour en composer les projets. Par l'inspection du local, il remarqua que la place du Vieux-Marché, qui se trouve entre le portail de la Cathédrale et l'Hôtel-Dieu, dans le même alignement, était le lieu le plus propre pour reconstruire l'Hôtel de ville avec une place royale, etc.

« Après que ces projets eurent été suffisamment médités, ils furent présentés au Roi par feu M. le maréchal de Luxembourg, alors gouverneur de la province de Normandie, le 3 avril 1757. Sa Majesté les ayant agréés, en autorisa l'exécution cette même année par un arrêt de son conseil[2]. La première pierre du nouvel Hôtel de ville, par où l'on a commencé la construction de la place, fut posée le 8 juillet 1758. A cette occasion, la ville de Rouen fit frapper une médaille gravée par M. Roëttiers, représentant d'un côté le portrait du Roi vu de profil et de l'autre la principale façade de cet édifice... »

Patte écrivait ceci en 1763, au moment où la guerre de Sept ans se terminait par le traité de Paris. Il croyait que la paix allait permettre d'exécuter les pompeux embellissements médités par l'édilité rouennaise[3]. Il se trompait. Malgré le trop grand zèle des magistrats le projet fut abandonné. Cependant de ce remaniement virtuel et tout platonique, qui ne priva Rouen d'aucun édifice important, devait résulter quelque chose. C'est ce que nous avons à constater.

Dans tous les pays, à toutes les époques, les administrateurs municipaux ont partagé en principe la célèbre opinion de Mummius, et cru fer-

1. *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*, ch. VII, p. 178.

2. Voir dans Patte les dimensions, la description, le plan et l'élévation de la place. Consulter aussi le *Recueil des plans, coupes et élévations de l'Hôtel de ville de Rouen,* publié par M. Le Carpentier.

3. Voir les *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*, p. 181.

mement que les œuvres d'art détruites pouvaient se remplacer. Aussi sont-ils impitoyables quand les exigences de la ligne droite ou les caprices de la mode leur demandent de sacrifier de vénérables témoins du passé. Mais dès qu'ils passent du projet à l'exécution, après avoir condamné quelque édifice remarquable, leur conscience d'honnêtes gens ou tout au moins le soin de leur réputation d'hommes de goût les exposent à de cruelles épreuves. Tels édiles qui ont froidement voté la suppression d'un monument reculent épouvantés quand ils aperçoivent la place vide. Sur cette place ils voient, dans une sorte d'hallucination, se dresser un pilori auquel ils se sentent cloués par l'avenir. Affolés alors ils font tout au monde pour combler la fosse qu'ils ont imprudemment ouverte, pour cacher le cadavre du monument assassiné, pour chasser le spectre qui hante les ruines. Rien ne leur coûtera pour faire oublier, s'il se peut, l'ouvrage d'art disparu. Les bons magistrats rouennais obéirent comme les autres à ces sentiments instinctifs. Ils n'attendirent même pas que tout fût à bas pour les éprouver. Rien n'avait été épargné dans leur projet d'embellissement pour que la postérité la plus reculée n'eût pas à regretter la *barbarie* du moyen âge et bénît l'intelligent vandalisme de la municipalité. Une statue devait être érigée au centre de la place. Elle fut commandée, sur le programme fourni par Le Carpentier, à l'un des plus renommés sculpteurs de l'époque.

Voici ce qu'en disait Patte : « Au milieu de la place Royale sera érigée la statue pédestre de Sa Majesté, portée sur un bouclier par trois soldats. Louis XV est représenté en hautes armes modernes, avec une cuirasse, des brassards et des cuissards. Il a un manteau royal et une écharpe. Par-dessus sa cuirasse est son cordon bleu et l'ordre de la Toison d'or dont il est décoré. Une de ses mains est appuyée sur le côté ; de l'autre il tient le bâton de commandement. Les soldats qui le portent sont élevés sur un tronc de colonnes qui sert de piédestal au monument, et qui signifie en même temps que, la colonne de l'État étant brisée, il en renaît de son sein une nouvelle. Aux quatre coins de la base sont des trophées de guerre qui désignent les victoires du Roi et aident à faire pyramider ce morceau. Sur le tronc de la colonne on lira cette belle inscription qui est gravée dans le cœur de tous les François :

SI NON JUS, EVEHERET AMOR.

« Rien n'est plus vrai que la manière dont Sa Majesté est ici représentée. Cette pensée est sublime, ingénieuse et présente une foule d'idées ; elle est relative à nos antiquités nationales et à la manière dont on procla-

moit nos anciens rois en les élevant sur le pavois. Ceux qui blâment les sculpteurs de travestir nos princes en héros grecs ou romains, et de s'éloigner du costume des habillements de notre nation, applaudiront à ce dessein, qui ne peut que produire beaucoup d'effet dans l'exécution et orner la ville de Rouen d'un monument unique[1]. »

Par une bizarrerie du sort, cette statue qui n'a jamais été exécutée en grand nous est parvenue dans son modèle, lorsque tant d'autres qui ont réellement existé sont absolument perdues pour nous.

Tout d'abord, on trouve dans l'ouvrage de Patte[2] une petite reproduction gravée de la statue projetée par les Rouennais. L'auteur n'y est pas nommé. Mariette n'en dit rien, ni le duc de Luynes non plus. J'ai vainement cherché dans les nouvelles diverses du *Mercure de France* et parmi les sculptures exposées aux Salons du XVIII[e] siècle. Mais si on ouvre les *Vies des fameux sculpteurs* de D'Argenville, on lit, à propos de J.-B. Lemoyne : « Je ne puis passer sous silence un monument que la ville de Rouen avait projeté en 1757 d'ériger à Louis XV. Le modèle présente ce monarque élevé sur un bouclier à la manière dont nos anciens rois étoient proclamés. Quoique cette ingénieuse pensée n'ait pas été exécutée, le roi voulut en avoir un bronze. »

Le fait allégué par D'Argenville est parfaitement exact. Le modèle de Lemoyne fut coulé en bronze et figura sur les rayons du garde-meuble. On rencontre, en effet, dans l'*Inventaire des bijoux de la Couronne fait par ordre de l'Assemblée nationale* en 1791 (seconde partie, p. 222), la mention suivante : « Louis XV, porté sur un pavoi par quatre guerriers. Ouvrage de Lemoyne, haut de trois pieds, estimé six mille livres. »

A ce moment, cette figure de bronze courut le plus grand danger.

On ne connaît pas assez en France, dans la masse du public, l'histoire des œuvres d'art pendant la Révolution. De ce que la Révolution en détruisant un nombre infini d'édifices a permis de compléter quelques musées et de tirer quelques ouvrages d'art des immenses décombres dont elle a couvert la France, on s'est habitué à la regarder comme la fondatrice de nos collections nationales. C'est une grave erreur. Après l'heure de la destruction sauvage, du vol, du pillage et de l'incendie, après la première satisfaction donnée aux instincts barbares de la foule, la Révolution organisa administrativement des amoncellements de ruines, étiqueta et emmagasina des fragments d'édifices comme fait un marchand brocanteur, quand il a furtivement arraché aux démolisseurs quelques morceaux d'un hôtel exproprié. Mais aucun musée proprement dit n'ap-

1. *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*, p. 180 et 181.
2. Planche XXXIII des *Monuments érigés à la gloire de Louis XV.*

partient réellement à la Révolution, pas même celui qu'elle réclame toujours, le musée des Petits-Augustins. C'est le plus souvent au péril de sa vie, comme il le dit lui-même[1], avec mille déboires, que Lenoir recueillit les monuments du Musée qu'on proclame si essentiellement révolutionnaire.

Quant aux musées nationaux, ils existaient bien plus complets avant la Révolution. Ils étaient en grande partie à leur place, dans la rue, dans les palais, dans les églises, comme ils y sont encore en Italie. Le roi avait aussi des collections de tableaux, de statues, d'objets d'art de toutes sortes. Ces collections, commencées peut-être avec la monarchie[2], parfaitement appréciables au moins depuis François Ier[3], singulièrement augmentées sous Louis XIV[4], accessibles de tout temps aux artistes et aux amateurs, étaient, depuis 1750, publiques dans une notable partie[5]. La publicité absolue de ces collections, la fondation du Musée du Louvre avaient été décidées par Louis XVI et en partie mises à exécution par M. D'Angiviller[6]. On hésitait à démeubler Versailles et les diverses résidences royales. Que de chefs-d'œuvre étaient immeubles par destination! La Révolution simplifia la besogne par ses procédés expéditifs. Elle mobilisa d'un seul coup tous les ouvrages d'art de la France en rompant le lien de tradition qui les fixait au sol, en rasant les édifices qui les emprisonnaient. On creva ici une toile pour avoir un cadre; on brisa là un cadre pour avoir une toile ou un panneau. On détruisit ailleurs une église pour avoir une colonne ou une statue[7]. On fit voyager les œuvres d'ar-

1. Voici ce qu'écrivait Lenoir quand, sous l'Empire, il n'était plus forcé de faire officiellement et dans l'intérêt même de son musée, l'éloge de la Révolution : « Je supprime ici les difficultés, les dégoûts, les obstacles, les dangers même qu'il m'a fallu surmonter pour rassembler plus de 500 monuments de la monarchie française.» *Musées des Monuments français*, éd. de 1810. Avant-propos, p. II.

2. On sait, par de nombreux inventaires publiés, que presque tous les princes de la maison de France ont aimé les objets d'art. Nous avons des preuves de ce goût dans les objets possédés par les rois de nos trois races, dont quelques-uns nous sont parvenus.

3. Voir le P. Dan, *Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau.*

4. La collection du roi possédait sous Louis XIV beaucoup plus de tableaux que n'en montra à son ouverture le Muséum de la nation. Voir le marquis de Laborde, *Union des Arts et de l'Industrie*, p. 166 et 167.

5. *Catalogue des tableaux du cabinet du roi au Luxembourg*, Paris, 1750.

6. Marquis de Laborde, *Union des Arts et de l'Industrie*, p. 166 et 167. — *Les Archives de la France pendant la Révolution*, éd. in-12, p. 33 et 257.

7. Lenoir avoue ingénument avoir pratiqué cette étrange manière de *conserver* les monuments. Il dit à propos de la décoration en habit d'arlequin de la salle du xve siècle (*Description des Monuments de sculpture réunis au Musée des Monuments*



STATUE DE LOUIS XV.

Modèle exécuté par J.-B. Lemoyne (Musée du Louvre).

chitecture elles-mêmes et on centralisa Anet et Gaillon à Paris. C'est ainsi que la Révolution a fait de la France le paradis des amateurs particuliers et la patrie du bric-à-brac; qu'elle a mis une foule d'œuvres d'art fragmentées à la portée de toutes les bourses, qu'elle a démocratisé la collection, qu'elle a sécularisé et introduit dans le commerce une masse d'objets qui n'y auraient jamais été. Et si, pendant qu'elle permettait à l'Europe entière de se former des galeries et des bibliothèques à nos dépens, il est entré par hasard quelques chefs-d'œuvre au Muséum national ou dans les dépôts des districts, elle est, en somme, bien loin d'avoir légué aux musées de la France un nombre de monuments égal au nombre de ceux qu'elle détruisit ou qu'elle fit sortir de la République.

Le feu et le marteau ne suffirent pas à anéantir la masse considérable d'objets d'art que contenait la France. Le vandalisme recula devant l'immensité de sa tâche. Il fallut conserver malgré soi. On ne saurait croire alors quel fut le nombre de monuments dispersés par le pillage individuel. (Voir à ce sujet les *Archives de la France pendant la Révolution*, p. 31 et 253 à 256.) Le marquis de Laborde, d'après des calculs très-sérieux, estime à 100,000 le nombre des objets qui passèrent par le seul dépôt de l'hôtel de Nesle, rue de Beaune. Il y avait sept ou huit dépôts de ce genre à Paris. Ce qui ne fut pas détourné ou donné fut vendu à vil prix. Le mobilier de Versailles, de Trianon et des autres résidences royales, fut envoyé aux quatre coins de l'Europe. Le hasard m'a fait précisément tomber sur un lot de ces objets qui vint échouer en Hollande. A cause de sa longueur, nous renvoyons à un numéro prochain, pour la publier séparément, cette note curieuse qui décrit avec précision quelques œuvres d'art célèbres des mobiliers de Versailles et de Trianon, aujourd'hui dispersés, dont quelques-unes pourraient se trouver dans les collections de lord Hertford et de M. Double.

Pour en revenir, après ces longues incidences, au début de cet article, les objets d'art en bronze qui se trouvaient à Paris et rappelaient par quelques souvenirs les souverains qui les avaient fait exécuter ou le culte religieux auquel ils avaient été consacrés, furent proscrits en bloc. Arrachés aux monuments qu'ils décoraient, réunis dans divers

français, édition de l'an X, p. 164) : « Les colonnes, ornées de chapiteaux et de piédestaux arabesques qui soutiennent les portes, sont un présent des administrateurs du département d'Eure-et-Loir qui, sur la demande que je leur ai faite pour mon établissement, ont ordonné la démolition d'un portique de l'église Saint-Père, à Chartres, pour en mettre les détails à ma disposition. » C'était le jubé de Saint-Père de Chartres qui venait grossir le magasin d'accessoires et de décors des tapissiers et des jardiniers des Petits-Augustins.

locaux et surtout dans le magasin appelé le *Dépôt des Bronzes*, situé au faubourg du Roule, ils composèrent pendant quelque temps un admirable musée que la République ne forma que pour le condamner à la fonte, et dans lequel elle ne considérait qu'un amas de métal. C'est uniquement au marchand J.-B.-P. Lebrun, au mari malheureux de Mlle Vigée, que nous devons la conservation des figures du pont au Change, des esclaves du Pont-Neuf, des bas-reliefs du piédestal de la statue de Louis XIV, sur la place des Victoires, etc.

En voici la preuve :

Rapport de J.-B.-P. Lebrun sur la demande faite à la Commission temporaire des Arts[1] *des bronzes qui peuvent être livrés à la fonte et qui* [*sont*] *déposés au dépôt national au Roule.*

15 vendémiaire. Citoyens, je me suis transporté heure de 9, heure convenue. Mes collègues ayant oublié ce rendez-vous, à dix heures, j'ay pris le partis de vous faire le rapport suivant.

Je vous propose de garder :

1° Les quatre figures venant du pied de la place des Victoires[2], chef-d'œuvre de la sculpture française, par Desjardins;

2° Les superbes casques, étendards, sabres et autres objets du même goût et des plus belles formes qui en dépendent[3];

3° Les quatre figures du pied d'Henri IV[4], dont le dessin svelte et léger honore les premières antiquités de la France;

4° Le beau bas-relief de Michel-Ange[5] (*sic* pour Michel Anguier) du

1. Cette Commission, instituée par un décret du 28 frimaire an II, était chargée de recueillir les monuments qui intéressaient les Arts. Elle fut la plupart du temps impuissante à en empêcher la destruction; elle fonctionna au hasard et laissa sortir de France la plupart des objets que la Révolution avait conservés par cupidité. Voir les *Archives de France pendant la Révolution*, par le marquis de Laborde. In-12, p. 248 à 256.

2. Ces figures représentaient quatre esclaves et étaient placées aux quatre angles du monument élevé à Louis XIV par le duc de La Feuillade. Elles sont aujourd'hui adossées aux pavillons qui terminent la façade de l'hôtel des Invalides.

3. Parmi ces *objets* se trouvaient les six bas-reliefs du piédestal de la statue de la place des Victoires. Ils font aujourd'hui partie du Musée de la sculpture moderne au Louvre, n°s 221 à 226 du *Catalogue de M. Barbet de Jouy.*

4. Ces quatre figures de Francheville, terminées par son gendre Bordoni, sont aujourd'hui au musée de la Renaissance, au Louvre, n°s 64 à 67 du Catalogue.

5. C'est une erreur commise par Lebrun : le monument du pont au Change n'était pas de Michel Anguier, mais de Simon Guillain. On peut connaître ce qu'était ce monument par différentes estampes : 1° « Veue et perspective du pont au Change commancé à bastir en 1639, sous le regne de Louis XIII et achevé sous Louis XIV,

pont au Change, sculpté en pierre de Tonnerre, et la Renommée en bronze[1];

5° Sept masques de fontaines, par Girardon et Bouchardon, qu'un moment permettra de replacer aux monuments qu'ils décoroient;

6° Les statuettes de Louis XIII, de sa femme et de son fils[2], venant du pont au Change, par Anguier, soient réservées pour être renversées aux pieds du colosse du peuple souverain[3];

fait par Aveline avec privilege du Roy ». In-folio en largeur. — 2° « Pointe du pont au Change », petite gravure in-8° en hauteur. — 3° Une planche dans l'ouvrage de Saint-Victor sur Paris. On lit à côté de la reproduction du monument (Tome I, p. 171, 172) : « Ces figures d'une exécution médiocre étoient de bronze sur fond de marbre noir; au-dessous, un bas-relief cintré offroit des captifs enchaînés; François Guillain, artiste français, étoit l'auteur de toute la sculpture. Nous avons cru devoir donner une représentation de ce monument détruit pendant la Révolution, avec tous ceux qui rappeloient la royauté. » Le bas-relief est aujourd'hui au Louvre, musée de la sculpture de la Renaissance, n° 168 du Catalogue.

1. Cette Renommée se trouvait au-dessus de Louis XIV et le couronnait. Je ne sais pas encore ce qu'elle est devenue.

2. Les statues de Louis XIII, d'Anne d'Autriche et de Louis XIV ne sont pas de Michel Anguier, mais de Simon Guillain. Elles se trouvent aujourd'hui au Musée du Louvre, salles des sculptures de la Renaissance, n°s 166, 165 et 167 du Catalogue.

3. Pour comprendre ce passage il faut connaître le projet conçu par David et proposé par lui à la Convention dans la séance du 17 brumaire an II, où il prononça le discours suivant :

« Les Rois ne pouvant usurper entièrement dans les temples la place de la Divinité s'étoient emparés de leurs portiques; ils y avoient placé leurs orgueilleuses effigies, sans doute afin que les adorations des peuples s'arrêtassent à eux avant d'arriver jusqu'au sanctuaire. C'est ainsi qu'accoutumés à tout envahir, ils osoient disputer à Dieu même les vœux et l'encens.

« Vous avez renversé ces insolens usurpateurs; ils gisent en ce moment étendus sur la terre qu'ils ont souillée de leurs crimes, objets de la risée des peuples enfin guéris d'une longue superstition.

« Citoyens, perpétuons ce triomphe de la raison sur les préjugés; qu'un monument élevé dans l'enceinte de la Commune de Paris, non loin de cette même église dont ils avoient fait leur Panthéon, transmette à nos neveux le premier trophée élevé par le peuple souverain de son immortelle victoire sur les tyrans; que les débris tronqués de leurs statues, confusément entassés, forment un monument durable de la gloire du peuple et de leur avilissement. Que le voyageur qui parcourra cette terre nouvelle, reportant dans sa patrie des leçons utiles au peuple, dise : J'avois vu dans Paris des Rois, objets d'une avilissante idolâtrie; j'ai repassé, ils n'y étoient plus.

« Je propose de placer ce monument, composé des débris amoncelés de ces statues, sur la place du Pont-Neuf, et d'asseoir au-dessus l'image du peuple géant, du peuple français. Que cette image, imposante par son caractère de force et de simplicité, porte écrit en gros caractères sur son front, *lumière;* sur sa poitrine, *nature, vérité;* sur ses bras, *force;* sur ses mains, *travail.* Que sur l'une de ses mains, les figures de la Liberté et de l'Égalité, serrées l'une contre l'autre et prêtes à parcourir le monde, montrent à tous qu'elles ne reposent que sur le génie et la vertu du peuple. Que cette image du peuple, debout, tienne dans son autre main cette massue terrible et réelle dont celle de l'Hercule ancien ne fut que le symbole. De pareils monuments sont dignes de nous. Tous les peuples qui ont adoré la liberté en ont élevé de pareils.

7° Un verre de mauvaise forme, mais surmonté de trois enfants portant un cœur, dans le style Goujon, venant de Saint-André-des-Arts.

8° Le pied gauche de la statue de Louis XIV de la place Vendôme[1], pour conserver la proportion de ces monuments qui, placés auprès du peuple français, montrera la petitesse de leurs monuments dans ceux qu'ils regardoient comme ses plus grands.

J'ai maintenant à vous proposer de livrer à la fonte des canons :

1° La statue de Louis XIV venant de la Maison commune[2];

2° Tous les débris du cheval d'Henri IV[3];

3° Les inscriptions dégoûtantes qui flagornoient les tyrans;

4° Nombre d'objets provenant des églises inutiles aux arts.

Je demande en outre que le Conservatoire fasse enlever trois voitures des bordures venant des tableaux de la Maison commune qui y sont démontées, qui étant redorées seront d'une grande économie pour la nation.

Le 27 brumaire an II de la République, la Convention nationale avait décrété ce qui suit :

Article 1er. Le peuple a triomphé de la tyrannie et de la superstition, un monument en consacrera le souvenir.

Art. 2. Ce monument sera colossal.

Art. 3. Le peuple y sera représenté debout par une statue.

Art. 4. La victoire fournira le bronze.

Ils gisent encore non loin du champ de bataille de Granson, les ossements des esclaves et des tyrans qui voulurent étouffer la liberté helvétique; ils sont là élevés en pyramide et menacent les rois téméraires qui oseroient violer le territoire des hommes libres.

« Ainsi dans Paris, les effigies que la royauté et la superstition ont imaginées et déifiées pendant quatorze cents ans seront entassées et formeront une montagne qui servira de piédestal à l'emblème du peuple. »

1. Ce pied gauche de la statue de Girardon existe encore. Il est au Louvre, salle des sculptures modernes, n° 210 du Catalogue.

2. Lebrun, pour ne pas se compromettre ou tout au moins pour ménager son crédit, se croyait obligé de sacrifier quelque chose; il abandonna le Louis XIV de l'Hôtel de ville. C'était le chef-d'œuvre de Ch.-Ant. Coyzevox. Le roi y était représenté à pied. Cette concession de Lebrun n'était pas nécessaire, paraît-il, car la statue resta mutilée au magasin du Roule jusqu'en 1814. A cette époque elle fut entourée par Dupasquier et Thomire, et remise à sa place primitive. Elle a disparu en 1871, dans l'incendie de l'Hôtel de ville, allumé par la Commune.

3. Le peu qui restait de l'œuvre de Jean de Bologne et de Pierre Tacca ne fut pas entièrement détruit. Quelques parties de la statue ont échappé à cette deuxième condamnation et nous sont parvenues; ce sont l'extrémité d'une des jambes du cheval, un bras, une main, une botte. On peut les voir au Louvre, dans les salles de la sculpture de la Renaissance, nos 57, 58, 59 et 60 du Catalogue.

Art. 5. Il portera d'une main les figures de la Liberté et de l'Égalité, il s'appuiera de l'autre sur sa massue. Sur son front on lira *lumière;* sur sa poitrine, *nature;* sur ses bras, *force;* sur ses mains, *travail.*

Art. 6. La statue aura 15 mètres.

Art. 7. Elle sera élevée sur les débris amoncelés des idoles de la tyrannie et de la superstition.

Art. 8. Le monument sera placé à la place occidentale de l'île de Paris.

Signé : BOUCHOTTE et DANTON.

Si la Commission approuve ce rapport, je demande que copie du présent soit envoyée en réponse avec votre décision.

Remis à la Commission temporaire des Arts, le 15 vendémiaire, l'an II de la République françoise.

LEBRUN.

Ce rapport fut la lettre de grâce des bronzes parisiens qui attendaient dans les magasins du Roule l'exécution de la sentence prononcée contre eux. Ceux-là mêmes contre qui l'arrêt fatal était maintenu ne furent pas livrés immédiatement à la fonte. On garda le tout pour décorer le piédestal du peuple souverain.

Cependant il n'est pas question de notre statue ni dans l'énumération des élus ni dans celle des proscrits de Lebrun. Elle n'avait donc pas fait le périlleux voyage du dépôt des bronzes d'où tant d'objets plus ou moins condamnés ne devaient pas revenir. Elle n'eut pas par conséquent l'occasion de subir le jugement de la commission temporaire des Arts, ni de bénéficier de sa tardive et problématique générosité. D'un autre côté il est certain qu'elle n'alla pas, sous l'égide de Lenoir, se réfugier à l'asile des Petits-Augustins. Alors de quel droit survit-elle? Comment échappa-t-elle à la destruction générale décrétée contre les emblèmes de la royauté[1], au mépris de la loi ? Probablement une armoire bien obscure la protégea. Elle fut oubliée dans le garde-meuble, au fond de quelque réduit. Cette cachette cependant n'était pas sans péril et l'œil de la République était assez perçant pour y découvrir l'effigie criminelle. Des

1. Les apologistes de la Révolution allèguent toujours à la décharge de celle-ci le décret de la Convention du 5 brumaire an II, qui chercha à arrêter la destruction des objets d'art. Ce décret fut effectivement rendu, mais il était si peu dans l'esprit révolutionnaire, qu'il ne fut pas exécuté. Pendant toute l'année 1793 et en 1794 jusqu'en thermidor, on ne cessa de détruire. On lit sur les *États et procès-verbaux de prisée et inventaires d'effets, meubles précieux, livres, tableaux, dressés officiellement*

voleurs en effet pénétrèrent en septembre 1792 dans le garde-meuble de la Nation. Mais heureusement ces individus étaient d'éminents spécialistes et se préoccupaient exclusivement de l'or, de l'argent et des pierreries, comme on peut le constater aux Archives nationales (0¹3369) dans le procès-verbal dressé par le commissaire Fantin, juge de paix de la section des Thuileries. Le simple bronze n'excitait pas leurs passions politiques. Sergent, secrétaire des Jacobins, membre de la Commune et de la Convention, un des arbitres des Arts sous David, et successeur de J.-B. Restout comme président de la Société républicaine des Arts, le septembriseur Sergent préférait les agates[1]. Voilà pourquoi on peut voir aujourd'hui, au Musée du Louvre, dans la salle des bronzes modernes du premier étage, le modèle de la statue de Louis XV, exécuté par Jean-Baptiste Lemoyne pour la ville de Rouen.

LOUIS COURAJOD.

par les commissaires-priseurs (cabinet du duc d'Aumont, par M. Davillier, p. VIII) : *Un buste de Henri IV, à détruire. — Une statue en pierre de Tonnerre, représentant sainte Thérèse, jugée à démolir.* « Cent cinquante-huit tableaux de féodalité ne méritant ni description ni estimation, presque la totalité étant *destinée à être brûlée.* » Bien plus, la Convention n'avait pas qualité pour interdire les actes criminels dont elle avait donné l'exemple. Les représentants du peuple firent détruire *administrativement* des œuvres d'art désignées à leur animadversion par *l'inventaire des meubles de la couronne* imprimé sur les ordres de l'Assemblée nationale en 1791. Ils eurent l'impudence de donner décharge au conservateur du garde-meuble pour les objets qu'ils lui avaient ordonné de brûler. On lit aux Archives nationales dans un *Dépouillement des bronzes, marbres et tableaux du garde-meuble,* 0¹3369, folio 22 :

« PORTRAITS DÉTRUITS PAR ORDRE DES REPRÉSENTANTS DU PEUPLE

Renvoi aux pages de l'inventaire du garde-meuble de 1791.	EMPLACEMENT.	DÉSIGNATION.	ESTIMATION.	
278	Salle de billard.	2 tableaux ovales.	1,200^{tt}	brûlés. »
279	Salle des grands meubles.	2 tableaux, grandeur naturelle.	2,400^{tt}	

C'étaient des portraits de Louis XV, de Louis XVI et de Marie-Antoinette.

1. Voyez ce que disent Renouvier et Michelet, deux auteurs peu suspects, de la terrible accusation encourue par Sergent, et dont sa mémoire n'est pas encore disculpée. Renouvier, *Histoire de l'Art pendant la Révolution,* p. 256. — Michelet, *Histoire de la Révolution,* tome IV, p. 123 et 222.

LES FIGURINES DE TANAGRA

AU MUSÉE DU LOUVRE[1]

IV



La vie masculine, M. Lüders l'a déjà remarqué, est beaucoup plus rarement figurée sur les terres cuites de Tanagra que la vie féminine. A peine si une sur dix représente le sexe fort. Ce dixième comprend deux types différents, sur lesquels d'ailleurs l'artiste brode avec une fertilité d'imagination prodigieuse.

Un des plus beaux exemples du premier de ces types est la figurine dont la gravure est placée *en lettre* en tête du précédent article. Un enfant, à peine vêtu d'une courte chemise, est assis avec une aisance et une liberté charmantes sur un autel carré. Il tient à la main une bourse en filet dans laquelle semble être renfermée une balle; auprès de lui est un masque comique. Sa tête est ornée d'une couronne de fleurs et de feuilles de lierre; l'expression du visage est naïve, souriante, quelque peu gamine. Parfois l'enfant est revêtu d'une chlamyde et assis carrément sur l'autel : parfois, au lieu de la bourse, c'est le masque qu'il tient à la main. Ailleurs, nous le trouvons assis sur un rocher, appuyé contre un Priape; sa tête est quelquefois couverte du chapeau. Dans une autre figurine du Louvre, il s'est débarrassé de ses vêtements, si incommodes pour son âge; il se promène délibérément tout nu, toujours orné de sa couronne et tenant à la main

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XI, p. 297 et 551.

sa balle. Mais ce qui ne change pas, c'est l'expression mutine et rieuse de la figure. Faut-il voir dans cette classe de figurines de simples enfants ou bien des génies protecteurs des jeux de l'enfance, *adhuc sub judice lis est.* Mais dans tous les cas, n'est-ce point en méconnaître le caractère si peu solennel, si familier, que d'y voir l'une des grandes divinités de l'Olympe?

Mais les années passent, le marmot joueur de tout à l'heure, nous le retrouvons Éphèbe, astreint, sous la surveillance d'un maître choisi par l'État, aux exercices savamment réglés, aux jeux utiles du gymnase. Vêtu de l'ample chlamyde blanche, aux raies verticales brunes, facile à ôter, prompte à remettre, notre adolescent se repose, assis sur une pierre. Sur sa tête le large chapeau de feutre nécessaire à qui passe la journée en plein soleil; à sa main tantôt une lance en bronze, tantôt l'aryballe pleine d'huile et la στλεγγίς, grattoir avec lequel on enlève la poussière et la sueur. D'autres fois encore, l'artiste nous le montre debout, entièrement vêtu pour se rendre à la palestre, et renferme dans une haute boîte ronde les instruments obligés.

Infiniment plus nombreuses sont les figures de femmes : elles sont aussi presque toujours beaucoup plus jolies; le dessin en est plus correct, l'exécution plus soignée. Elles étaient plus appréciées sans doute, et les ouvriers les plus habiles les modelaient de préférence. La variété des types est aussi bien plus grande; les poses, les physionomies, les gestes, les accessoires, tout est diversifié à l'infini. Essayons cependant une classification de ces figures. De tous les types autour desquels nous pourrons les grouper, un seul a un caractère divin incontestable, évident au premier coup d'œil. Ce type est celui d'Aphrodite : tantôt entièrement, tantôt à moitié nue, elle est debout, appuyée sur un cippe, et de la main gauche levée elle tient la pomme symbolique[1]. Ce type est d'ailleurs assez rare. Peut-être est-ce au même ordre d'idées que se rattachent deux des plus belles figurines sorties jusqu'à ce jour de la nécropole de Tanagra. La première appartient aujourd'hui à un riche et intelligent amateur, M. de Sabourof. Une femme, assise sur un fauteuil richement décoré, les pieds posés sur un tabouret, tient de son bras droit un peloton de laine rouge enroulé autour d'un bâton. Mais elle fait bien moins d'attention à cette laine cette laine odieuse « qui fait vieillir les femmes[2] », qu'à un petit Amour accroupi sur ses genoux, et qu'elle soutient avec sollicitude de son bras gauche étendu. C'est vers lui que sa tête s'incline,

1. C'était aussi de la main gauche que la Vénus de Milo tenait la pomme.
2. Expression d'une épigramme de l'*Anthologie*.

que ses yeux se fixent, et sa bouche souriante atteste avec quel plaisir : « O Amour ! fait dire à une femme un poëte érotique, depuis que je te connais, j'ai abandonné la laine et les fuseaux. » L'autre figurine est la perle de la vitrine du Louvre : c'est encore une femme, celle-là assise sur un rocher dans une position nonchalante, le bras gracieusement replié, la tête couronnée de feuilles de peuplier blanc, les plis de la robe tombant avec une symétrie majestueuse qui fait songer à l'Ariane du Vatican. Elle tourne tendrement la tête vers un Priape implanté dans la pierre, derrière elle ; en avant, sur la plinthe, une marque dont la forme primitive a été rendue méconnaissable par le premier possesseur de la statuette indiquait que là était posé un objet rond. L'analogie avec une autre figure beaucoup plus grossière que j'ai vue à Athènes me fait croire que cet objet rond était un calathos ou haute corbeille à ouvrage. Le sens du symbole restait donc ici le même.

Les diverses nuances de la tristesse sont exprimées dans un autre groupe de figures, celui des femmes en deuil. Une superbe terre cuite, dont j'ignore le possesseur actuel, nous montre une femme assise, presque étendue, sur un rocher, tout enveloppée des replis d'un long voile ; la tête se penche en avant, comme si le cou n'avait plus la force d'en supporter le poids ; le corps s'abandonne inerte ; l'expression est celle d'un accablant désespoir. Les Anciens ne s'imaginaient pas autrement Ariadne abandonnée par Dionysos. Une douleur plus douce et plus calme est exprimée par deux ravissantes statuettes du Louvre, si semblables qu'on les croirait d'abord sorties du même moule, mais dont les têtes sont différentes. Assises sur des siéges carrés et sans dossiers, la tête appuyée négligemment sur le bras droit, elles s'abandonnent à leurs pensées. D'autres, debout et voilées, soutiennent du bras droit, dont le cou 'e est supporté par la main gauche, leur tête légèrement penchée. Ici la douleur n'est plus qu'une tranquille mélancolie.

A côté de ces rares figures auxquelles il semble que l'on puisse attacher un sens précis, il en est d'autres, infiniment plus nombreuses, dans la conception desquelles l'artiste semble n'avoir été guidé que par son caprice, n'avoir cherché que la nouveauté et la grâce. Celles-ci, indolentes promeneuses, s'avancent lentement, avec la gravité des matrones ; celles-là, légères et pimpantes, regardent autour d'elles, retroussent leur robe pour franchir quelque flaque de boue, ou se détournent brusquement pour faire valoir les élégances de leur costume et la beauté de leurs formes. D'autres, immobiles et fermement posées, ont la majesté des statues. Ce sont bien là ces femmes du pays thébain qui passaient pour être « par leur taille, leur démarche et le rhythme de leurs mouvements, les



FEMME TENANT UN TYMPANON.

(Fabrique de Tanagra.)

plus gracieuses et les plus élégantes de la Grèce[1]. » On devine que « leur conversation n'avait rien de béotien », et se distinguait au contraire par cet esprit petillant pour lequel Sicyone était célèbre, que « leur voix même était pleine de séduction ». On s'explique pourquoi les étrangers se plaisaient tant à Tanagra, et l'on comprend ce conseil à double entente du poëte Laon[2] : « Sois ami du Béotien ; ne fuis pas la Béotienne, l'un est bonhomme, l'autre bonne enfant. » Que d'esprit dans ces figures et en même temps que de style ! Quelle simplicité dans l'exécution, et pourtant quelle science innée de la forme humaine ! Et surtout que de révélations inattendues sur l'art avec lequel les dames grecques s'habillaient, sur la forme, la couleur, les dimensions relatives de leurs vêtements, sur les ressources enfin que leur coquetterie savait trouver dans un costume fort simple et toujours composé des mêmes éléments.

Rien de plus simple, en effet, que ce costume : la partie fondamentale en est la tunique talaire (χιτὼν ποδήρης). C'est une longue robe où le corsage ne fait qu'un avec la jupe, et qui a par suite exactement la forme d'une chemise longue : tantôt cette chemise a de petites manches, de quelques centimètres à peine, qui ne couvrent que la naissance du bras ; tantôt elle est ouverte par en haut sur les deux côtés, et s'attache sur les épaules au moyen d'agrafes. Cette robe devait être d'une étoffe à la fois souple et lourde, de la laine sans doute ; car elle forme autour du corps un grand nombre de plis profonds et verticaux ; elle était toujours blanche ; mais souvent une large bande colorée, bleue en général, plus rarement rouge, était posée par-dessus, de manière à en décorer le devant et à produire à peu près l'effet du tablier des paysannes italiennes[3].

D'une majestueuse ampleur chez les femmes mariées, cette robe est chez les jeunes filles assez étroite pour coller au corps et dessiner hardiment les formes. La manière d'attacher la ceinture en varie aussi l'effet. Cette ceinture est étroite, un simple cordon sans doute : les jeunes filles la mettent autour de la taille, à peine au-dessus des hanches ; la sveltesse du corps est ainsi accusée. Les femmes mariées la fixent presque au-dessous des seins, qu'elle aide alors à soutenir. Les courtisanes (les po-

1. *Dic. fragm.* I, 17, Αἱ δὲ γυναῖκες αὐτῶν τοῖς μεγέθεσι, πορείαις, ῥυθμοῖς εὐσχημονέσταται καὶ εὐπρεπέσταται τῶν ἐν τῇ Ἑλλάδι γυναικῶν..... εἰσὶ δὲ καὶ ταῖς ὁμιλίαις οὐ λίαν Βοιώτιαι, μᾶλλον δὲ Σικυώνιαι. Καὶ ἡ φωνὴ δ' αὐτῶν ἐστιν ἐπίχαρις.

2. Βοιωτὸν ἄνδρα στέργε, τὴν Βοιωτίαν
Μὴ φεῦγ'· ὁ μὲν γὰρ χρηστὸς, ἡ δ' ἐφίμερος.

3. Fragm. Hist. Gr. Dic. I, 17, 18, 19. Ὑπόδημα λιτὸν, οὐ βαθὺ, φοινικοῦν δὲ τῇ χροιᾷ καὶ ταπεινὸν, ὑσκλωτὸν δ' ὥστε γυμνοὺς σχεδὸν ἐκφαίνεσθαι τοὺς πόδας.

tiers de Tanagra ne dédaignent point de les représenter) la remontent aussi haut que possible de manière à exagérer à la fois et la proéminence de la gorge et le développement des hanches. La tunique talaire laisse les bras entièrement à découvert; ils sont parfois ornés d'un anneau d'or placé un peu au-dessus du coude. Les pieds, dont la pointe seule est visible, sont finement chaussés. « Les femmes de Thèbes, dit Dicéarque[1] portent des bottines minces, basses et étroites, de couleur rouge; ces bottines sont si bien lacées que le pied semble presque nu. » Dans les figurines de Tanagra, la mode est un peu différente : la semelle seule est rouge; le dessus du pied est toujours jaune, comme le sont aujourd'hui encore les babouches des Turques.

Seul vêtement de la femme dans l'intérieur de la maison, la tunique talaire n'est ni assez chaude, ni assez décente pour la rue. Aussi lorsqu'elle veut sortir, la Grecque y ajoute-t-elle un second vêtement, l'himation (ἱμάτιον), nom générique sous lequel on comprenait le πέπλος et la καλύπτρα[2]. Dire en quoi le πέπλος ou châle se distinguait de la καλύπτρα ou voile, c'est chose assez difficile, d'autant plus que les Grecques n'étaient sans doute pas moins curieuses de nouveauté que les Françaises et les modes antiques pas plus constantes que les modernes. A l'époque de nos terres cuites, la calyptra ne différait, ce semble, du péplos que par la finesse plus grande du tissu et par la petitesse relative de ses dimensions; le péplos était au contraire plus ample et plus épais; l'usage aussi de ces deux vêtements était un peu différent; mais comme les formes en étaient les mêmes, on portait parfois la calyptra comme un péplos, ou le péplos comme une calyptra.

Toutes les variétés de l'himation sont également des pièces d'étoffe rectangulaires larges environ de 1 mètre à $1^{m},50$, et deux à deux fois et demie plus longues. A Thèbes, à l'époque de Dicéarque, cette pièce d'étoffe était toujours blanche, et c'est ainsi que nous la trouvons sur une terre cuite du Louvre dans laquelle, à l'ajustement caractéristique du voile sur le visage, on reconnaît une Thébaine. A Tanagra, au contraire, ville riche et luxueuse, nous la voyons presque toujours rose. Elle est quelquefois, en outre, bordée sur tout son pourtour d'une bande de couleur différente, jaune, pourpre ou noire. La finesse extrême attestée dans la calyptra par les petits plis pressés qu'elle forme, et vantée dans de nombreuses épi-

1. *Anthologie*, Épigr. votive, 286. Léonidas.

2. On a écrit des volumes sur le péplos, il est bien entendu que je ne parle ici que de Tanagra et de l'époque d'Alexandre. C'est en matière de costumes surtout qu'il faut distinguer avec soin les lieux et les époques.

grammes, fait supposer qu'elle était en lin; le péplos, au contraire, était sans doute en laine. — Quant à la manière de porter ces deux vêtements, elle varie à l'infini; chaque année apportait évidemment sa mode, chaque changement de température, chaque circonstance de la vie motivait un ajustement différent, et chaque femme avait ses préférences, variables à leur tour d'une heure à l'autre. Faisait-il un peu chaud, voulait-elle se mettre à l'aise, la Grecque laissait la calyptra flotter par derrière à la hauteur de sa taille en la soutenant seulement sur les deux bras à demi repliés, et laissant les bouts pendre de chaque côté; ou bien encore elle rassemblait un de ces bouts et le rejetait négligemment par-dessus son épaule gauche. Ce n'est plus alors qu'une écharpe élégante, un prétexte à des poses gracieuses. — La température était-elle plus fraîche, la dame voulait-elle se vêtir d'une manière plus majestueuse, elle posait un des bords de la calyptra, à peu près au milieu de sa longueur, sur le sommet de sa tête, de manière que les cheveux fussent couverts et le front en partie ombragé. Elle balançait alors légèrement le haut du corps pour faire tomber régulièrement sur les deux épaules les extrémités du voile; puis, saisissant de la main droite l'extrémité qui couvrait ce côté, elle la ramenait plus ou moins sur l'épaule gauche, de manière que cette partie formât derrière le dos une masse de plis verticaux; lorsque l'extrémité gauche de la calyptra avait été préalablement bien étalée sur la poitrine, puis l'extrémité droite entièrement rejetée sur l'épaule gauche, l'intersection des bords supérieurs de ces deux parties se faisait sur la bouche, et du visage on ne voyait plus que les yeux et le nez. Plusieurs figurines du Louvre montrent cet arrangement, familier surtout aux Thébaines et que Dicéarque décrit en ces termes[1] : « La partie de leur himation, qui forme voile au-dessus de leur tête, est disposé de telle sorte que le visage est réduit aux proportions d'un petit masque; les yeux sont seuls à découvert, tout le reste est caché sous le vêtement[2]. » C'est ainsi qu'encore aujourd'hui les paysannes turques s'entortillent de leur feredjé à carreaux bleus et rouges lorsqu'un étranger les surprend.

Le péplos s'ajuste au moyen du même mouvement, avec cette différence que d'ordinaire il est simplement posé sur les épaules avant d'être drapé autour du corps et laisse la tête à découvert. Lorsqu'il est un peu ample et qu'il n'est pas trop rejeté sur l'épaule, il forme un vêtement

1. Τὸ τῶν ἱματίων ἐπὶ τῆς κεφαλῆς κάλυμμα τοιοῦτόν ἐστιν ὥστε προσωπιδίῳ δοκεῖν πᾶν τὸ πρόσωπον κατειλῆφθαι· οἱ γὰρ ὀφθαλμοὶ διαφαίνονται μόνον, τὰ δὲ λοιπὰ μέρη τοῦ προσώπου πάντα κατέχεται τοῖς ἱματίοις.

2. *Anthologie,* Épigr. votives, 211.

plein de majesté, qui indique suffisamment les formes sans les serrer trop indiscrètement. Les jeunes filles le portent au contraire très-court et s'en emmitoufflent d'une manière plus coquette ; elles commencent par



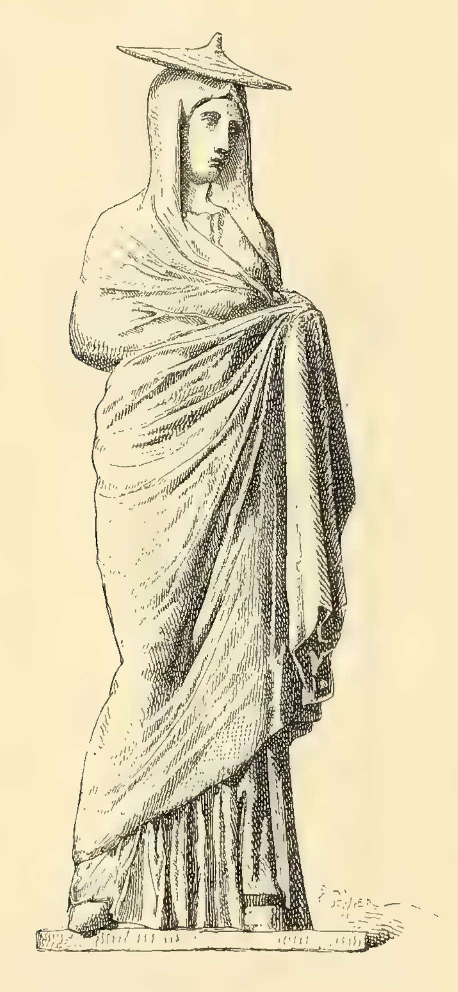
FEMME DRAPÉE A LA THÉBAINE.

(Fabrique de Tanagra.)

en attirer toute l'extrémité gauche sur la hanche droite, puis relèvent résolûment l'extrémité droite sur l'épaule gauche, de sorte que l'étoffe colle sur la poitrine.

Si nombreuses que soient les manières de se vêtir, plus variées encore

sont les coiffures, et ici admirons comme la mode dans ses révolutions incessantes revient souvent au même point. Il est telle coiffure des figurines de Tanagra qu'affectionnent encore nos élégantes : un *artiste capillaire*



DAME GRECQUE COIFFÉE DU PÉTASOS.

(Fabrique de Tanagra.)

en trouverait immédiatement le nom moderne. Les trois coiffures les plus fréquentes sont fort simples : dans la première, les cheveux sont redressés de toutes parts vers le sommet de la tête, et là serrés par un bandeau, de manière à former une sorte de touffe. C'est ce que les Thébaines appe-

laient λαμπάδιον [1]. Dans la seconde, la masse en est divisée par une raie tracée au sommet de la tête; chaque moitié, disposée en boucles, est ensuite ramenée derrière la nuque et là rassemblée en une sorte de boule. Dans la dernière enfin, les cheveux, rejetés vers la partie postérieure de la tête, sont soutenus par un mouchoir dont les deux extrémités sont agrafées l'une à l'autre au sommet du crâne.

Certaines statuettes, dans lesquelles on distingue aisément des chanteuses, des musiciennes, ont des coiffures plus prétentieuses, parfois tapageuses. Une des figurines du Louvre est coiffée exactement à la Dubarry; derrière le cou de plusieurs autres pendent de volumineux chignons; une courtisane, reconnaissable à sa pose provocatrice, à la légèreté immodeste de ses vêtements, à l'expression commune et sensuelle de sa figure, porte sur la tête une couronne dorée; une joueuse de tambour de basque a ses cheveux coquettement entremêlés de feuilles de peuplier blanc, à la fois ornement et symbole du culte de Dionysos auquel elle est attachée.

Les terres cuites de Tanagra nous révèlent l'importance, dans le costume des femmes, de deux accessoires dont on était loin de croire l'usage aussi répandu : je veux parler du chapeau et de l'éventail. On croyait le chapeau réservé aux paysannes et aux voyageuses; son apparition fréquente dans nos figurines montre que les dames en faisaient aussi grand usage. Il est rond, presque plat et surmonté d'une haute pointe qui rappelle le chapeau des Bressanes; il est posé sur le sommet de la tête, tantôt sur les cheveux, tantôt sur le voile lui-même, et sans doute quelque bride, invisible dans les terres cuites, le maintenait à sa place. L'éventail (ῥιπίδιον) est toujours en forme de feuille de lotus et ne se plie point. Il est en général bleu clair [2]; parfois le centre en est d'une couleur, et la bordure d'une autre; rarement il est décoré d'une palmette.

V

Dans quelle intention mettait-on dans les sépultures cette multitude de figurines? Quelle est l'origine, quel est le sens de cet usage? Pour trouver la réponse à ces questions, il faut remonter un moment à l'image que se faisaient les anciens Grecs de la mort, et à certaines particularités de leurs idées religieuses.

1. Dicéarque. Τὸ δὲ τρίχωμα... ἀναδεδεμένον μέχρι τῆς κορυφῆς· ὃ δὴ καλεῖται ὑπὸ τῶν ἐγχωρίων λαμπάδιον.

2. Martial III, 82, prasino flabello.

Que l'âme fut immortelle, c'est une croyance qui, dès la plus haute antiquité, a été universelle chez les Grecs ; seuls les philosophes l'ont quelquefois niée ; mais elle éclate à chaque instant dans les mythes les plus anciens, elle est la seule explication des rites des funérailles, et l'affirmation en est fréquente, non-seulement dans la littérature, mais dans les inscriptions des stèles, textes bien autrement populaires. — Sur le cénotaphe que les Athéniens élevèrent dans l'Académie aux cent cinquante citoyens morts au siége de Potidée (432 avant J.-C.), on lisait ces vers [1] :

« L'Éther a reçu les âmes, et la terre les corps de ces hommes. C'est devant les portes de Potidée qu'ils ont été ensevelis. »

Mais si cette croyance était générale, la conception du destin réservé aux âmes n'était ni bien nette ni bien élevée. Les peuples primitifs ne se sont guère jamais imaginé la vie future que comme une reprise de la vie présente, après une crise douloureuse, mais courte. Les guerriers scandinaves continuaient dans la Walhalla l'existence d'orgies et de batailles à laquelle ils s'étaient livrés sur la terre. Les héros des poëmes homériques retrouvaient dans l'Hadès leurs compagnons et leurs plaisirs passés. Orion, dans l'Odyssée « poursuit sur la prairie d'Asphodèle les bêtes sauvages qu'il a tuées jadis sur les montagnes ».

De cette idée grossière, mais naturelle, naquit l'habitude de placer dans le tombeau ou sur le bûcher tout ce qui avait plu au mort pendant sa vie. On « envoyait » avec lui (πομπή) non-seulement tout ce qui lui était strictement nécessaire pour vivre dans l'Hadès, du vin, de l'huile, des gâteaux[2], mais ce qu'il lui fallait pour y faire bonne figure, des armes, des vêtements, des bijoux, des chevaux, des chiens, etc. On se préoccupait surtout de lui assurer des compagnons, car, dans la mort, la solitude était ce qui épouvantait le plus les anciens. Nul doute qu'en Grèce, comme dans l'Inde, on ne lui ait primitivement immolé sa femme : plus

1. Αἰθὴρ μὲμ ψυχὰς ὑπεδέξατο, σώ[ματα δὲ χθὼν
Τῶνδε· Ποτειδαίας δ' ἀμφὶ πύλας ἔλ[αβεν.

Les fragments de cette inscription sont aujourd'hui au British Museum. — M. Kirchhoff (inscr. Attic. I. 442), d'après une copie fautive avait lu ἔδ[αμεν, « ils ont été domptés par la mort. » M. Hicks, le dernier éditeur de ce document (*ancient greek inscriptions in the British Museum, part I, Attica,* XXXVII), a lu sur le marbre ΕΛ et propose ἔλ[ασαν, « ils ont marché à l'assaut ». Ἔλαβεν, se rapportant à χθών, me paraît plus simple.

2. Cet usage s'est conservé dans la Grèce moderne ; dans certains villages, on ne manque jamais, le jour des morts, d'aller déposer sur les tombes du vin et du pilaf.

tard, on se contenta de quelque belle captive. Dans l'*Iliade*,, Achille sacrifie à Patrocle, en même temps qu'il égorge, « non sans gémir amèrement », quatre coursiers et neuf chiens nourris à sa table, douze jeunes Troyens « car en son âme il a résolu une mauvaise action[1] ».

Remarquons cette réflexion : au moment où les Aëdes répétaient ces vers, l'humanité protestait déjà contre ces rites sanglants. Aussi, si l'on continua toujours à verser devant la stèle du mort du vin et du lait, si l'on garda l'habitude de mettre des aliments dans son sarcophage (les vases que l'on y plaçait ne servaient qu'à contenir ces aliments), on remplaça de bonne heure les victimes par de simples simulacres.

Il ne faut pas croire que la piété profonde des Anciens trouvât à redire à ces subterfuges. Les dieux eux-mêmes s'y laissaient prendre, et ne s'en offensaient point. Dans la Théogonie d'Hésiode, poëme hiératique s'il en fût, Géa faisait avaler à Kronos, au lieu de ses enfants, des pierres enveloppées de langes. Prométhée partageait les chairs des victimes en deux parts : la plus petite renfermait les viandes dissimulées sous la peau ; la plus grosse contenait les os, enveloppés d'une appétissante couche de graisse. Zeus, convié à choisir, mettait sans hésiter la main sur cette dernière, et les hommes continuaient religieusement à la lui réserver.

Certes, il serait imprudent de confondre l'antiquité romaine et l'antiquité grecque : les deux races sont sœurs pourtant, et les traditions de l'une expliquent souvent celles de l'autre. Or, d'après la vieille légende, lorsque Jupiter s'apprête à demander à Numa dix têtes... humaines, Numa lui coupe la parole et lui offre dix têtes... d'oignons. Et tous les ans, aux Ides de mai, les Vestales précipitaient, du pont Sublicius dans le Tibre, trente mannequins habillés en hommes, qui représentaient le tribut dû au fleuve par les trente curies romaines.

Combien cette confiance naïve en la crédulité des dieux persista chez les Grecs, c'est ce qu'attestent deux exemples historiques. Lorsque Cylon eût été chassé de l'Acropole par le peuple d'Athènes et ses partisans massacrés, la peste éclata dans la ville et la ravagea jusqu'à ce qu'une statue de Cylon eût été érigée à l'Acropole. Athéné accepta le marbre comme l'équivalent de la chair qui lui avait été ravie, et les calamités cessèrent. — Pausanias, convaincu de trahison, se réfugie dans le temple d'Athéna Khalkiœkos; on en enlève la toiture et on en mure la porte; et le roi

1. L'immolation des chiens et des chevaux dont Achille regrette si vivement de se priver, et qu'il destine évidemment aux plaisirs de Patrocle dans l'Hadès, empêche d'attribuer à un simple sentiment de vengeance le massacre des douze Troyens. Ce sont des esclaves qu'il envoie à son ami mort, pour le servir.

meurt de faim et de soif. Aussitôt la déesse manifeste sa colère par les prodiges les plus terribles : l'oracle de Delphes, consulté, prescrit aux Lacédémoniens de restituer à Athéna le double de ce qu'ils lui ont pris; et, en effet (ici j'emprunte les propres paroles de Thucydide[1]), ils placent dans son sanctuaire « deux Pausanias au lieu d'un »; seulement ils étaient de bronze.

Les morts ne pouvaient pas être plus clairvoyants ou plus revêches à la fourberie que les dieux immortels. Aussi les dupait-on de mille manières. La plus bizarre de ces supercheries est une particularité peu connue de la construction des plus grands lékythes athéniens. Ces vases, destinés uniquement aux libations funéraires, atteignent parfois cinq à six litres de capacité; j'en ai vu un qui en contenait certainement plus de quinze. Les remplir d'huile ou de vin eût été assez coûteux. Aussi, lorsqu'on les fabriquait, avant d'en souder les deux parties, on engageait au bas du cou une sorte de petit vase qui fermait complétement le passage. Dès lors, il suffisait de quelques gouttes pour faire affleurer le liquide aux lèvres du lékythos, et l'on parvenait à peu de frais à faire une libation en apparence somptueuse. Bien plus, si peu coûteux que fussent les gâteaux que la piété obligeait de déposer annuellement sur la tombe des morts, ils l'étaient encore trop pour certains parents économes. Aussi les remplaçait-on par de petits pains ou de petits cônes en terre cuite qui portaient parfois, pour mieux tromper le destinataire, l'inscription ΓΛΥΚ (doux) ou ΜΕΛΙ (miel).

Eh bien, les pains en terre cuite expliquent les figurines en terre cuite. De même qu'ils remplacent des pains véritables, les figurines remplacent des compagnons réels qu'il n'est plus possible de donner au mort ; il vit ainsi dans la tombe, entouré d'une joyeuse société : femmes à la gracieuse tournure, au costume élégant; enfants rieurs, jeunes gens tous prêts à recommencer avec lui les jeux du gymnase. Vénus même et les Amours de tout genre ne l'ont point abandonné. — Maintenant, que dans la suite des temps ce symbolisme se soit un peu obscurci, que le rite religieux soit devenu un hommage d'habitude, et que, le goût du beau aidant, les figurines votives soient devenues peu à peu des objets d'art sans signification précise, variés à l'infini suivant le caprice du jour, cela n'a rien qui doive nous surprendre et qui soit contraire aux vraisemblances.

O. RAYET.

1. Livre I, 134, δύο σώματα ἀνθ' ἑνὸς.

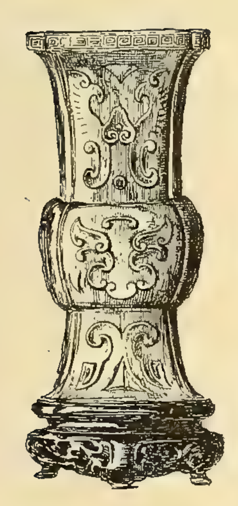
JULES JACQUEMART[1]

§ III.

PLANCHES GRAVÉES PAR SUITES DANS LES OUVRAGES SPÉCIAUX.

1° HISTOIRE DE LA PORCELAINE[2].

Nos 31 à 59.



Pour cette série de vingt-six planches, M. Jules Jacquemart a gravé un titre destiné à accompagner les rares exemplaires des planches tirées à part avant l'édition.

La plupart des dessins ont été conservés et une collection en a été exécutée par l'artiste, à l'aquarelle sur peau de vélin, pour accompagner un exemplaire tiré aussi sur vélin.

Il est à remarquer que, dans ces planches, où les colorations sont très-diverses et où il fallait rendre les effets miroitants de la porcelaine, sans nuire à la netteté du décor peint, l'artiste, encore peu familier avec les procédés de retouche, a su arriver du premier coup aux effets les plus compliqués. Toutes ces pièces exécutées d'après des objets aux formes capricieuses, d'une ornementation abondante, variée et toujours décorative, que la pointe n'avait point encore

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XI, p. 559.

2. *Histoire artistique, industrielle et commerciale de la porcelaine*, par Albert Jacquemart et Edmond Le Blant (Paris, Techener, 1862). Ouvrage qui mit en relief MM. Jacquemart père et fils, et qui demeura un modèle par la façon dont la gravure s'y fait le commentaire éloquent et lumineux du texte.

tenté de rendre, sont des merveilles qui rivalisent, avec les originaux, de finesse et d'éclat, qui en rendent admirablement les diverses colorations, et auxquelles il faudrait en quelque sorte appliquer les mêmes éloges et les mêmes formules admiratives. Nous citerons, entre les plus parfaites, les planches 3, 5, 8, 10, 11, 12, 19, 23, 27 et 28. Nous ne pouvons mieux faire pour cette série, comme pour la suivante, que d'emprunter les désignations techniques que nous joignons à l'énumération de quelques planches, au livre même de M. Albert Jacquemart, notre érudit collaborateur, dont la compétence spéciale en ces matières est si parfaite. La plupart des types ont d'ailleurs été empruntés à sa magnifique collection céramique.

Il n'y a pas d'états différents, sauf quelques collections avant le nom de l'imprimeur.

31. Titre. — Tr. c. H. 0m,210; L. 0m,145.

Un encadrement découpé à jour, dans le goût des écrans en bois de fer de la Chine, entoure l'inscription :

Vingt-six planches à l'eau-forte gravées pour l'Histoire de la porcelaine, par Jules Jacquemart, 1860.

Pas d'état particulier. Très-rare.

32. Planche 1. — Famille archaïque. — Tr. c. H. 0m,210; L. 0m,152

33. Pl. 2. — Famille chrysanthémo-pœonienne. *Japon.* — Tr. c. H. 0m,210; L. 0m,150.

34. Pl. 3. — Famille chrysanthémo-pœonienne. *Chine.* — Tr. c. H. 0m,210; L. 0m,150.

35. Pl. 4. — Famille verte. *Chine.* — Tr. c. H. 0m,210; L. 0m,150.

Cette planche est celle qui fut abordée la première. L'artiste en a conservé une épreuve qui diffère par quelques variantes peu sensibles; peut-être a-t-elle été faite deux fois.

36. Pl. 5. — Famille verte. *Chine.* — Tr. c. H. 0m,210; L. 0m,150.

37. Pl. 6. — Famille rose. *Chine.* — Tr. c. H. 0m,210; L. 0m,150.

Un plat d'un riche décor, et au-dessous, avec une petite coupe charmante, une tasse à reliefs, dans sa soucoupe, imitant la fleur et la feuille du Nélombo.

38. Pl. 7. — Famille rose japonaise. *École artistique.* — Tr. c. H. 0m,210; L. 0m,150.

Délicieux spécimens du décor à figures.

39. Pl. 8. — Famille rose japonaise. *École artistique.* — Tr. c. H. 0m,210; L. 0m,150.

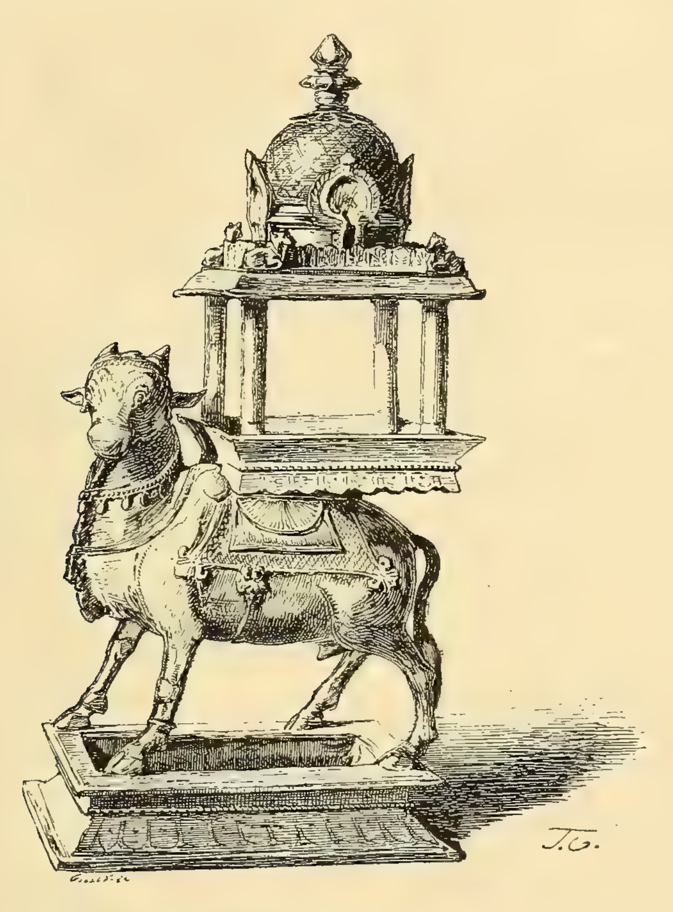
Réunion des types les plus riches des décors à ornements, fleurs ou animaux divers. Au milieu, la soucoupe au coq, chef-d'œuvre de la peinture émaillée.

40. Pl. 9. — Famille rose japonaise. *Décor dit à mandarins.* — Tr. c. H. 0m,210; L. 0m,150.

Très-jolie potiche à six pans, avec fins médaillons entourés de rinceaux d'or.

41. Pl. 10. — Famille rose japonaise. *École dite de l'Inde.* — Tr. c. H. 0m,210; L. 0m,150.

Tasse à reliefs blancs sur blanc, avec quelques fleurettes peintes.



TAUREAU SACRÉ.

Dessin de M. J. Jacquemart d'après un bronze indien de sa collection.

42. Pl. 11. — Porcelaine impériale japonaise. — Tr. c. H. 0m,210; L. 0m,150.

Il y a ici une pièce merveilleuse de rendu et surprenante de procédé : c'est la soucoupe fond noir à bordure d'ornements déliés d'or, avec sujet central de deux joueurs de trompe. Égal et profond, le noir a été travaillé de telle sorte que les délicates réserves du pourtour ressortent nettement, sans être brouillées par l'encre qui les environne.

43. Pl. 12. — Porcelaine vitreuse. *Japon.* — Tr. c. H. 0m,210; L. 0m,150.
Cette planche, comme la précédente, est remarquable par la nouveauté de la facture et l'exactitude des colorations. La pâte mince et opaline et les décors délicats en émaux saillants y sont exprimés à ravir.

44. Pl. 13. — Fabrications exceptionnelles. — Tr. c. H. 0m,210; L. 0m,150.
Les craquelés et les céladons sont rendus, dans cette planche, avec la fluidité de leur couverte ombrante, avec l'intensité du fin réseau qui divise l'émail.

45. Pl. 14. — Fabrications exceptionnelles. — Tr. c. H. 0m,210; L. 0m,150.
Ici, c'est le blanc de Chine, la peau d'orange et le soufflé qui ont présenté à l'artiste de nouveaux problèmes de couleur résolus avec la même dextérité.

46. Pl. 15. — Fabrications exceptionnelles. — Tr. c. H. 0m,210; L. 0m,150.
Là, le graveur a su rendre le laque à fine mosaïque de nacre, ou le laque, imitant le bois veiné, qui recouvre une théière craquelée, et sur lequel se déroule un paysage aux montagnes d'or.

47. Pl. 16. — Porcelaines bleues. *Chine.* — Tr. c. H. 0m,210; L. 0m,150.
Dans cette planche, c'est surtout l'exacte expression du style des vieilles époques de l'art chinois qui a été cherché par l'artiste.

48. Pl. 17. — Porcelaine hindoue. — Tr. c. H. 0m,210; L. 0m,150.

49. Pl. 18. — Porcelaine de Perse. — Tr. c. H. 0m,210; L. 0m,150.
Magnifiques pièces aux colorations riches et puissantes.

50. Pl. 19. — Porcelaine de Perse. — Tr. c. H. 0m,210; L. 0m,150.
Nous trouvons ici deux pièces capitales de la collection si riche de M. Albert Jacquemart : deux surahés, l'une à inscription persane qui donne le nom et l'usage de cette bouteille de libation; l'autre, au ton fauve, sur laquelle s'épanouit en clair un ravissant bouquet de fleurs en engobe blanche.

51. Pl. 20. — Porcelaine de Saxe. — Tr. c. H. 0m,210; L. 0m,150.

52. Pl. 21. — Porcelaine tendre française. — Tr. c. H. 0m,210; L. 0m,150.
Charmants spécimens des petites fabriques primitives, Rouen, Sceaux et Saint-Cloud.

53. Pl. 22. — Porcelaine tendre française. — Tr. c. H. 0m,210; L. 0m,150.
Décors charmants et de formes délicates.

54. Pl. 23. — Porcelaine tendre française. — Tr. c. H. 0m,210; L. 0m,150.
Précieux vase de Sèvres de la collection de Mme la baronne de Rothschild. Le fond bleu tendre, sur lequel jouent de fines guirlandes de feuillages d'or, encadre un petit Amour assis dans des nuages légers. Toute l'époque est là, écrite sur ce bijou céramique.

55. Pl. 24. — Porcelaine tendre française. — Tr. c. H. 0m,210; L. 0m,150.
Pièces superbes de la fabrique de Sèvres, dans la splendeur de son apogée.

56. Pl. 25. — Porcelaines diverses. — Tr. c. H. 0m,210; L. 0,150.
Il y a là une pièce dont la date est bien écrite : c'est une gracieuse aiguière sur laquelle un jeune muscadin semble attendre, dans un parc, l'heure du rendez-vous qu'il a devancé. Un fond d'aquatinte figure dans la base découpée en

acanthe. Cette teinte tamponnée à l'éponge est le signe de déclin du goût dans la peinture céramique.

57. Pl. 26. — Porcelaine mixte italienne. — Tr c. H. $0^m,210$; L. $0^m,150$.

C'est la *Brocca* des Médicis, déjà donnée dans la *Gazette des Beaux-Arts;* mais cette fois, l'artiste, plus difficile pour lui-même, a gravé sa planche devant le vase.



FIGURINES JAPONAISES EN BOIS SCULPTÉ.

(Collection de M. J. Jacquemart.

58. Pl. 27. — Planche additionnelle, tirée de la collection de M. Léopold Double. — Tr. c. H. $0^m,210$; L. $0^m,150$.

Magnifique vase de vieux Vincennes, forme Médicis, à bouquets d'œillets en relief. Le fond bleu de roi à vermiculés d'or, les bouquets peints et les délicates découpures des fleurs qui se profilent en relief, tout est exprimé nettement dans cette remarquable planche.

59. Pl. 28. — Planche additionnelle, tirée de la collection de M. Léopold Double. — Tr. c. H. $0^m,210$; L. $0^m,150$.

Spécimens de premier ordre et du plus grand prix des produits sortis de notre fabrique nationale au moment de son épanouissement.

Il a été tiré quelques rares épreuves de ces deux planches, avant la gravure de l'écusson portant les armes du possesseur et la légende : *Ex museo Double.*

2° HISTOIRE DE LA CÉRAMIQUE[1].

N°s 60 à 71.

Cette superbe édition, publiée par M. Hachette, d'un livre qui embrasse les traits généraux de l'histoire tout entière de la production céramique, est accompagnée de 12 planches gravées à l'eau-forte, par Jules Jacquemart, d'après les types les plus frappants et les mieux caractérisés de l'art, chez les différents peuples et aux différentes époques où il a été en honneur.

Quoique dix années de travail et d'expérience nouvelle séparent cette seconde suite de la première, celle-ci semble être le complément naturel et nécessaire de son aînée : même finesse, même scrupuleuse exactitude, même tenue d'ensemble, mêmes procédés de coloration; tout au plus trouve-t-on dans quelques-unes de ces ravissantes eaux-fortes l'indice d'une main plus prompte et plus ferme encore, d'une habileté de pointe plus sûre d'elle-même.

Les dessins de quelques pièces ont été conservés; les autres figures ont été gravées directement sur la plaque après une première mise en place au crayon rouge. Des planches de premier état, il y a quelques épreuves éparses; quelques rares collections ont été tirées avant la signature en très-belle condition.

60. Pl. 1. — CHINE. FAMILLE VERTE. — *Vase lamellé à sujets historiques.* — H. 0^{m},150; L. 0^{m},130.

Particulièrement délicate de ton et précieuse de dessin, cette planche est venue du premier coup; partant pas de changements à signaler.

61. Pl. 2. — JAPON. FAMILLE CHRYSANTHÉMO-POEONIENNE. — *Potiche élancée portant le chien de Fo et la carpe sortant des eaux.* — H. 0^{m},150; L. 0^{m},130.

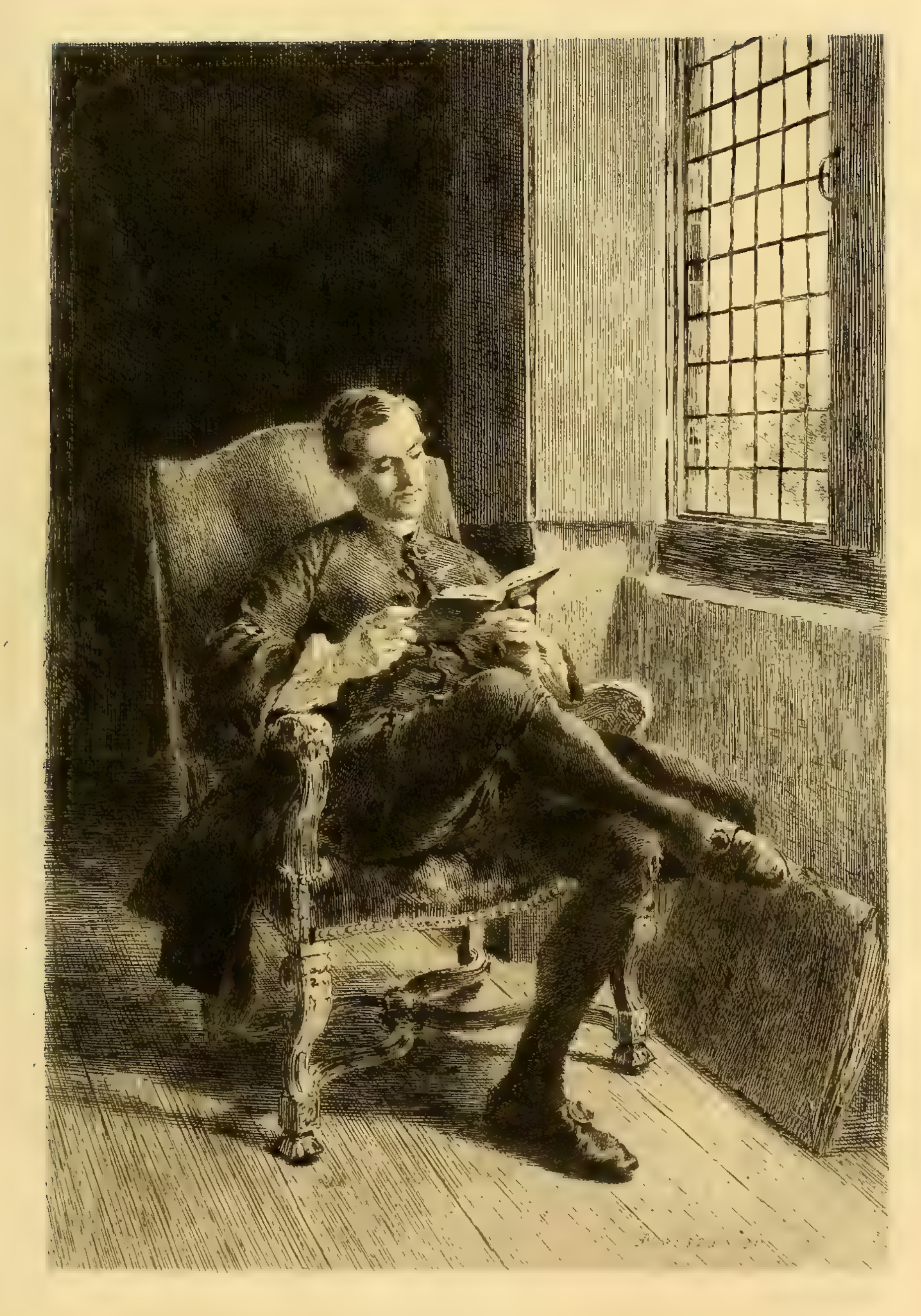
On peut citer, entre toutes, cette planche, pour la façon merveilleuse dont la puissante harmonie, la richesse et la variété des tons ont été rendues par l'artiste.

Pas d'état particulier.

62. Pl. 3. — CHINE. PORCELAINE COLORÉE SUR BISCUIT. — *Théière et tasse en forme de fleur de thé.* — H. 0^{m},150; L. 0^{m},30.

Échantillons précieux d'une des fabrications les plus fines, rendus avec un esprit et une adresse extrêmes. Les tons si frais de l'anse de la théière, qui imite le réseau d'osier de la vannerie, ne sont pourtant modelés que par la précision des dessins qui la décorent.

1. *Histoire de la Céramique*, étude descriptive et raisonnée des poteries de tous les temps et de tous les peuples, etc., par Albert Jacquemart. Paris, Hachette, 1873.



LE LISEUR.

Collection de M. [illegible]

Quelques épreuves d'essai avant les légers traits de pointe sèche ajoutés après la morsure.

63. Pl. 4. — JAPON. DÉCOR ARTISTIQUE. — *Soucoupe riche à fond émaillé.* — H. 0m,150; L. 0m,130.

Cette petite pièce est un véritable chef-d'œuvre de céramique exprimé par un chef-d'œuvre d'eau-forte. C'est plus que l'image de l'objet, c'est l'objet lui-même, avec l'infini de son décor capricieux, avec ses mille nuances et ses mille détails, avec l'insaisissable variété de ses colorations juxtaposées; c'est l'art du rendu matériel arrivé au suprême degré de perfection.

64. Pl. 5. — PERSE. PORCELAINE TENDRE. — *Gargoulette ornée du simorg.* — H. 0m,150; L. 0m,130.

Décor riche et vibrant de ton; travail simple et très-franc. Pas de retouches.

65. Pl. 6. — FAÏENCE DE L'ASIE MINEURE. — *Lampe de mosquée.* — H. 0m,150; L. 0m,130.

Ici c'est l'eclat chatoyant des arabesques et des inscriptions, découpées sur le fond à reflets métalliques, qui a été saisi avec un rare bonheur par un travail rapide qui suit la forme et sur lequel l'artiste, avec un de ces artifices ingénieux dont son imagination s'est composé un arsenal sans pareil, a enlevé les réserves au pinceau.

66. Pl. 7. — RENAISSANCE ITALIENNE. — *Gourde de chasse en majolique d'Urbino.* H. 0m,150; L. 0m,130.

Le graveur a surtout cherché à transcrire, dans cette planche, la fierté du style et l'accent de la composition qui se déroule sur les flancs lustrés du vase.

Quelques épreuves d'essai avant la planche terminée.

67. Pl. 8. — RENAISSANCE ITALIENNE. — *Aiguière en majolique.* — H. 0m,150; L. 0m,130.

Représentation extrêmement exacte de l'original, avec ses accidents et sa gaucherie de dessin.

Quelques épreuves avant les traits à la pointe sèche, qui passent sur l'enfant, et la lumière enlevée sur le paysage, pour donner au vase plus de saillie.

68. Pl. 9. — FRANCE. MOUSTIERS. — *Sucrier à poudre, en faïence.* — H. 0m,150; L. 0m,130.

Vive et fraîche eau-forte, enlevée de verve sans retouches.

69. Pl. 10. — ESPAGNE. — *Aiguière, en faïence de Talavera de la Reyna.* — H. 0m,150; L. 0m,130.

Poterie mate à fond blanc, décorée seulement de quelques fleurettes et de paysages cursifs. Planche d'un effet très-original.

Il n'y a pas d'états.

70. Pl. 11. — FRANCE. PORCELAINE DE SÈVRES. — *Vase de Fontenoy.* — H. 0m,150; L. 0m,130.

Cette planche est encore une merveille d'eau-forte d'après une merveille d'invention et d'élégance. Nous noterons spécialement la valeur des blancs et de l'or qui s'enlèvent si finement sur le bleu pâle du fond, ainsi que la physionomie

des petits personnages qui, malgré l'exiguïté des sujets, s'animent sous la touche spirituelle du peintre.

État à très-peu d'épreuves avant les fines tailles du fond.

71. Pl. 12. — Saxe. — *Aiguière de porcelaine à reliefs.*—H. 0m,150; L. 0m,130.

Planche très-délicate, dont l'exécution fait pardonner au goût médiocre de l'objet. Les chicorées ourlées d'or, la guirlande de pampres et la petite bergère, sont assurément hors de proportion avec le mascaron central; mais elles sont si finement détaillées par la pointe du graveur, si coquettement enlevées, que l'œil s'en amuse sans autrement les discuter.

3° FAÏENCES ET PORCELAINES DE VALENCIENNES.

Nos 72 et 73.

Recerches historiques sur la manufacture des faïences et des porcelaines de l'arrondissement de Valenciennes, par le docteur A. Le Jeal. MDCCCLXVIII.

Deux planches à l'eau-forte, par M. Jacquemart, accompagnent cette monographie savante et éditée avec un grand luxe.

72. Pl. 1. — Tasses a café et pot a crème. — Décors charmants dans le goût de Sèvres. — Tr. c. H. 0m,162; L. 0m,115.

Mêmes qualités que dans les planches de l'*Histoire de la porcelaine.*

Quelques épreuves avant la signature.

Les dessins, enlevés d'un crayon très-vif, ont été conservés.

73. Pl. 2. — Tr. c. H. 0m,162; L. 0m,115.

Autres spécimens de décors à colonnes de barbeau et à médaillons de paysages. Sur la coupe du couvercle, du bas, les fabriques et les arbres, en camaïeu foncé, se mélangent harmonieusement aux délicates guirlandes d'or qui les entourent.

Quelques épreuves avant la signature.

4° HISTOIRE DE LA BIBLIOPHILIE[1].

Nos 74 à 124.

Dans le même temps que le jeune graveur illustrait les deux ouvrages de son père, les éditeurs et libraires Techener se préoccupaient de publier la magnifique collection de reliures anciennes qu'ils avaient réunie, ainsi que quelques-uns des monuments de ce genre les plus pré-

1. Paris, Techener, 1864. — Suite d'estampes publiées par livraisons de cinq planches sans autre texte que les sommaires placés sur les couvertures et les légendes gravées.

cieux, conservés dans les grandes bibliothèques publiques et privées. Ils pensèrent à Jules Jacquemart. En une soirée, les riches épaves des Bibliothèques de Canevarius, de Grolier, de Majoli et du président de Thou — c'était encore l'âge d'or de la bibliophilie — défilèrent sous ses yeux éblouis, suscitant son enthousiasme, éveillant en lui un monde d'impressions et d'admirations nouvelles. Les bases de la publication furent arrêtées séance tenante et l'on se mit aussitôt à l'œuvre.

Concurremment aux planches de l'*Histoire de la porcelaine*, l'artiste grava cette suite admirable de reliures des XVI[e] et XVII[e] siècles. Ce fut



VASE CHINOIS.

Dessin de M. J. Jacquemart, d'après un bronze de sa collection.

véritablement un effort considérable, et, s'il poursuivit sans défaillance un travail aussi nouveau pour sa pointe d'aquafortiste, aussi plein d'imprévu, aussi hérissé de tant de périls et de tant de difficultés dans son apparente monotonie, c'est qu'il y mit tout le feu et toute l'ardeur de sa jeunesse. Il faut voir une à une ces cinquante planches de format grand in-folio pour se rendre un compte exact des dimensions de la tâche acceptée. Ce fut pour lui une lutte acharnée, opiniâtre, entremêlée de succès et de défaites, maintes fois abandonnée et reprise, mais dont il sortit, en fin de compte, complétement victorieux. Car, non-seulement il s'agissait pour lui de traduire les motifs d'ornements, les arabesques compliquées, les entrelacs si riches et si heureusement combinés qui

font de certains plats de reliures de magnifiques œuvres d'art, mais il voulait encore rendre l'aspect même des peaux brunies et polies par le temps et jusqu'à ce grain si particulier du maroquin, exquise jouissance du toucher, qui invite à la caresse et que connaissent si bien les mains exercées des bibliophiles; il lui fallait en quelque sorte exprimer avec les ressources limitées de la gravure ce je ne sais quoi qui est le fini du temps et qui rend si vénérables ces reliques tenues par tant de mains illustres. C'était aussi le scrupule amoureux de l'artisan frappant à petits fers ces enveloppes merveilleuses et poursuivant clou à clou ces riches broderies d'or, les irrégularités de ce réseau charmant, et jusqu'à ses naïves imperfections, qu'il devait rendre avec la monochromie de l'eau-forte.

Il serait curieux de rechercher par quels procédés nouveaux et ingénieux, par quels moyens souvent hétéroclites, par quelles ruses et par quels stratagèmes, dirons-nous, l'artiste a pu obtenir certains résultats étonnants d'exactitude et de trompe-l'œil : fonds d'eau-forte mélangés d'aquatinte, frottés, grenés et pointillés, encres rousses et noires, emploi simultané de vieux chiffons, de lambeaux de draps, de brosses à cirage et autres instruments aussi barbares; mais ceci nous entraînerait trop loin, et d'ailleurs nous craindrions d'être indiscret envers M. Jacquemart.

Ces planches, sans autre texte qu'une légende placée au bas de la planche, dans un cartouche composé par le graveur et chaque fois varié, sont les premières et larges assises d'un monument élevé à l'histoire de la reliure. Cinquante avaient déjà paru lorsqu'est survenue l'interruption terrible où tant de choses devaient périr et notamment le magnifique musée de reliures de la Bibliothèque du Louvre. La publication suspendue sera-t-elle reprise un jour? Cela est bien douteux.

De ces planches, quelques épreuves d'essai ont été conservées, celles surtout où un premier état pouvait avoir un intérêt d'art, comme le plat n° 34, dont le style des figures de bronze doré donne à la planche, avant les fonds émaillés, un si grand caractère, et quelques autres dont la première morsure, avant l'aquatinte qui dessine les ors, est curieuse, mais elles sont peu nombreuses. Une description de ces planches serait impossible; nous nous bornerons donc à donner la désignation sommaire de chaque pièce. Signalons toutefois les plus remarquables, pour la réussite de l'effet et l'importance des originaux, qui sont, parmi les reliures à compartiments de couleur : les numéros 3, 8, 12, 14, 16, 20, 29, 34, 36, 38 et 42; parmi les reliures à petits fers sur fond uni, les numéros 10 et 28; et parmi les cartouches, celui de la 46e planche, entre

mêlé de chardons et de lis, pour une reliure aux chiffres de Marie Stuart.

Signalons aussi une collection d'épreuves très-belles, avant les numéros et les cartouches d'ornement.

74. Pl. 1. — RELIURE EXÉCUTÉE POUR J. GROLIER. — H. 0^{m},38; L. 0^{m},25.
Beatus Rhenanus de Rebus germanicis, in-folio, Bâle, 1531. Reliure lyonnaise à filets en compartiments et fleurons, avec la devise : IO. GROLERII ET AMICORVM.

75. Pl. 2. — RELIURE EXÉCUTÉE POUR THOM. MAIOLI. — H. 0^{m},39; L. 0^{m},25.
Aristoteles de Historia, partibus et causis animalium, in-folio, Bâle, 1534. Reliure à entrelacs de couleur en incrustation de maroquin, avec la devise de Maioli.

76. Pl. 3. — RELIURE EXÉCUTÉE POUR CATHERINE DE MÉDICIS. — H. 0^{m},38; L. 0^{m},26.
Orlando furioso di Ariosto, in-4°, Lyon, 1556. Charmante reliure à compartiments de couleur, de style lyonnais, avec les chiffres entrelacés de la Reine.

77. Pl. 4. — RELIURE EXÉCUTÉE POUR MARGUERITE DE VALOIS. — H. 0^{m},38; L. 0^{m},28.
Le Psautier de David, grand in-4°, Paris, Jean Mettayer, 1586. Magnifique reliure au pointillé, dite à la Fanfare, sortie des ateliers de Clovis Eve, le relieur de Henri IV.

78. Pl. 5. — RELIURES EXÉCUTÉES POUR HENRI III. — H. 0^{m},38; L. 0^{m},26.
Chronologia del mondo di Sansovino, in-8° Venise, 1580, et *Les Méditations de la Passion de Notre-Seigneur*, in-12, Paris, 1578. Charmantes reliures à petits fers; l'une semée de fleurs de lis avec les armes de France et de Pologne, l'autre avec les chiffres du roi et les emblèmes de la Passion.

79. Pl. 6. — RELIURE EXÉCUTÉE POUR J. GROLIER. — H. 0^{m},39; L. 0^{m},26.
Bessarionis in calomniatorem Platonis, libri IV, in-folio, Alde, 1516. Riche reliure lyonnaise, à compartiments de couleur, à la devise de Grolier.

80. Pl. 7. — RELIURE EXÉCUTÉE POUR CANEVARIUS. — H. 0^{m},39; L. 0^{m},26.
Hygini de Stellis, in-folio, Bâle, 1535. Reliure lyonnaise à filets à froid et petits fers, avec milieu en médaillon de couleur représentant le char d'Apollon.

81. Pl. 8. — RELIURE EXÉCUTÉE POUR LOUIS DE SAINTE-MAURE, MARQUIS DE NELLE. — H. 0^{m},39; L. 0^{m},25.
Saint Justin, in-folio, Paris, Vascosan, 1559. Magnifique reliure française, du milieu du XVIe siècle, à compartiments noirs et blancs, sur fond grené. Ces reliures, d'un style sévère et original, faites pour Louis de Sainte-Maure, sont célèbres par leur beauté exceptionnelle autant que par leur rareté. La *Gazette des Beaux-Arts* a reproduit l'une de ces reliures, qui recouvrait un *Pline* de Bâle, 1545 (1852, 2e livraison).

82. Pl. 9 — RELIURE FAITE POUR ÉTIENNE DE NULLY. — H. 0^{m},38; L. 0^{m},26.
Les Ordonnances de la ville de Paris en 1852, in-4°. Reliure d'Eve à petits fers, avec les armes et les chiffres de Nully.

83. Pl. 10. — Reliure aux armes du surintendant Fouquet. — H. $0^m,38$; L. $0^m,26$.
Voyage à Madagascar, par le sieur de Flacourt, manuscrit original, in-4°. Reliure entièrement dorée à petits fers et au pointillé, dans le style de Le Gascon.

84. Pl. 11. — Reliure exécutée pour J. Grolier. — H. $0^m,38$; L. $0^m,29$.
Euthymnii monachi Zigaboni Commentationes in psalmos, grand in-4°, Vérone, 1530. Reliure lyonnaise, à compartiments avec la devise de Grolier.

85. Pl. 12. — Reliure exécutée pour J. Grolier. — H. $0^m,39$; L. $0^m,26$.
Pauli Jovii de Vita Leonis decimi, libri quatuor, in-folio, Florence, 1549. Reliure de la plus grande beauté, à compartiments de couleur.

86. Pl. 13. — Reliure exécutée pour J. Grolier. — H. $0^m,39$; L. $0^m,26$.
Pauli Jovii Illustrium virorum Vitæ, in-folio, Florence, 1549. Pendant admirable de la reliure précédente.

LOUIS GONSE.

(La suite prochainement.)



EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE

HISTOIRE DU COSTUME

SALLE DU MOYEN AGE[1]



ous avons vu combien le costume militaire devint étroit et ajusté sur le corps, pendant une grande partie du XIVe siècle. Le costume civil inspira-t-il cette mode? Nous ne le savons, mais en tout cas il l'adopta.

Par une réaction inévitable, autant les habits avaient été amples et flottants, autant ils devinrent étriqués et raides. Ils se moulent le plus souvent, non pas sur le corps, mais sur une garniture intérieure qui en amplifie les formes.

Si l'on s'en fût tenu au costume que nous montre l'effigie tumulaire de Philippe-le-Oudeur de Logny, qui ne fut exécutée qu'en 1380, le mal n'eût pas été grand, car le manteau court à capuchon, agrafé sur l'épaule droite, laisse toute liberté aux mouvements du bras qui agit. Celui-ci cependant se montre quelque peu à l'étroit dans la manche du pourpoint serrée dans l'avant-bras par de nombreux boutons, et gêné par deux appendices pendants qui sont les manches du surcot.

La seconde plaque commémorative de la fondation de l'église du Val-des-Écoliers, où l'on voit deux sergents d'armes en costume de cour à côté de saint Louis, nous montre quel singulier assemblage d'ample et d'étroit était devenu le costume; elle nous montre aussi que les rois avaient conservé leur vêtement traditionnel. Les hommes de loi, leurs conseillers, l'avaient conservé également, et ils portaient la robe longue, tandis que le reste de la nation portait la robe courte.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 337 et 460.

Ceci était aussi une question d'âge, ainsi qu'on en peut faire la remarque sur les représentations de l'Adoration des rois qui est fréquente sur les dyptiques et dans les manuscrits du XIVe siècle. Les trois rois mages y sont figurés d'habitude chacun dans un âge différent. Le plus jeune, et aussi le plus empressé, est vêtu très-court, à la mode du temps. Celui d'âge moyen porte la « cotardie » ou cotte hardie, qui est la cape de voyage, pardessus un costume plus long. Le vieillard enfin, plus prudent, et qui s'avance le dernier, a conservé le long blialt et l'ample manteau du XIIIe siècle.

On devra remarquer que le sergent d'armes, coiffé d'un chapeau cylindrique, a de plus la tête enveloppée d'un capuchon qui forme camail sur les épaules. C'est le *chaperon*, qui eut une singulière destinée.

Qu'on suppose qu'un jour où il faisait trop chaud on se soit avisé de le coiffer autrement qu'on ne voit ici, et qu'on l'ait posé sur sa tête par l'ouverture qui d'ordinaire laisse passer le visage, par la *visagère*. Alors ce qui formait l'encolure, le *galeron*, se disposera en plis irréguliers d'un côté de la tête, et la pointe, ou *cornette*, qui pourra être plus ou moins longue, tombera de l'autre côté. On aura ainsi obtenu le rudiment du chaperon dont se coiffa surtout le XVe siècle, et qui est resté, comme un souvenir, attaché à la robe des gens de loi. Un manuscrit, appartenant à M. A.-Firmin Didot et contenant des évangiles apocryphes, renferme une miniature où l'enfant Jésus, jouant avec des enfants de son âge, bénit des oiseaux que ses camarades poursuivent. L'un a pris son chaperon par l'extrémité de la cornette, et le faisant tourner par-dessus sa tête en menace un oisillon. C'est le seul exemple que nous ayons trouvé jusqu'ici d'un chaperon bien défini.

Si la France fut pauvre pendant les longs malheurs des commencements du XVe siècle, la noblesse fut riche, surtout dans la famille de l'infortuné Charles VI. La rivalité entre le duc d'Orléans et le duc de Bourgogne se manifesta autant par le luxe des habits que dans la politique, et M. J. Quicherat (*Histoire du costume*) n'est pas éloigné de croire que ce fut un créancier mécontent qui, afin d'ouvrir une succession où il aurait chance d'être payé, fut le conseiller de l'assassinat de la rue Barbette.

Quant à la forme du costume, elle resta ce qu'elle était et telle que nous la voyons sur la plaque commémorative de la victoire de Bouvines, avec des manches larges et découpées et un luxe de broderies, d'appliques d'orfévrerie et de grelots, qui alla jusqu'à en placer en sautoir. Une « *houppelande* », large robe serrée à la taille, garnie de manches démesurément ouvertes, également découpées ainsi que le bas de la



PLAQUE COMMÉMORATIVE DE LA FONDATION DE L'ÉGLISE DE SAINTE-CATHERINE,

En mémoire de la bataille de Bouvines.

robe, alterna avec la courte *jaquette*. Les inventaires seuls et les chroniques peuvent donner une idée de luxe dont ces vêtements étaient l'occasion.

Sous Charles VII le vêtement reste le même, sauf que les manches ouvertes et découpées disparurent pour faire place à des manches fermées, passablement larges au sommet du bras où elles étaient garnies d'une armature intérieure qui leur faisait dépasser les épaules.

Ces manches à « *mahoitres* » sont caractéristiques du milieu du xve siècle. Mais les vêtements auxquels elles s'adaptaient reçurent un autre genre d'exagération. La jaquette ou la robe, ouvertes sur la poitrine, serrées toutes deux à la taille par une ceinture très-étroite et placée très-bas, semblent faites toutes deux de deux cônes cotelés et opposés; l'un monte de la ceinture sur le buste, l'autre descend jusqu'aux pieds pour couvrir le corps.

Les cheveux sont longs, mais coupés ras sur le front : un chapeau, un haut bonnet conique ou le chaperon les recouvre. Quelquefois le chaperon est porté attaché sur la robe, comme le font les magistrats d'aujourd'hui, tandis que le personnage est coiffé du bonnet ou du chapeau.

Les jambes sont entièrement couvertes par les chausses, qui ne doivent plus faire qu'un avec les braies, car la jaquette devient parfois si courte qu'elle s'arrête aux aines, et ne pourrait plus cacher les aiguillettes qui au xiiie et au xive siècle nouaient les premières aux secondes. L'attache devait se faire au « *pourpoint* », espèce de gilet à col droit, qui apparaît par la fente de la jaquette.

La chaussure consiste en souliers à la poulaine, ou en chaussons dont la molle consistance est soutenue par des patins de bois dont la *Gazette des Beaux-Arts* a donné un spécimen (2e série, tome X, page 430) et enfin en *housseaux*, espèce de grandes bottes montant jusqu'au milieu des cuisses.

Les manuscrits du xve siècle montrent fréquemment les deux modes de vêtements que nous venons d'indiquer. On les voit dans plusieurs de ceux que M. A. Firmin-Didot avait exposés, et l'un d'eux indique dans son calendrier un détail rare. Un homme, couvert de la longue robe d'hiver, en ouvre les pans en tournant le dos au feu, preuve qu'elle était fendue comme nos redingotes d'aujourd'hui.

Ajoutons que les damoiseaux court-vêtus portaient parfois, par-dessus leur jaquette, soit un court manteau qui ne la dépassait guère, soit une dalmatique aussi courte, semblable au « *tabar* » dont les chevaliers, à cette époque, recouvraient leur armure.



DALLE TUMULAIRE DE JEHAN D'HESTOMESNIL

ET DE PH.-LE-OUDEUR DE LOGNY, SON NEVEU. 1361.

Un « *carquan* » d'orfévrerie autour du col, un collier d'or pendant sur la poitrine, un tas d'affiquets sur le chapeau, des gants et une canne complétaient le costume d'un élégant de la cour de Charles VII.

Louis XI, qui était simple en ses habits, voulut que tout le monde le fût aussi autour de lui. Il conserva l'habit, commode en définitive, que nous venons de décrire, y ajoutant à la fin de sa vie la houppelande devenue historique, et adoptant les souliers ronds du bout. Mais le luxe se réfugia à la cour de Bourgogne, où Philippe le Bon dans le costume civil, et Charles le Téméraire dans le costume militaire, le développèrent successivement. Le seul changement que l'on introduisit néanmoins dans le costume fut qu'on taillada les manches de la jaquette afin de montrer celles du pourpoint, puis ces dernières, afin de laisser voir celles de la chemise. Le luxe du linge s'introduisit en effet vers cette époque. Plus tard on laissa voir la chemise à la jonction du pourpoint avec les chausses.

Quant à celles-ci, elles reçurent l'addition de l'indécente « *braguette* », qui fut fermée par deux « *loquets* ».

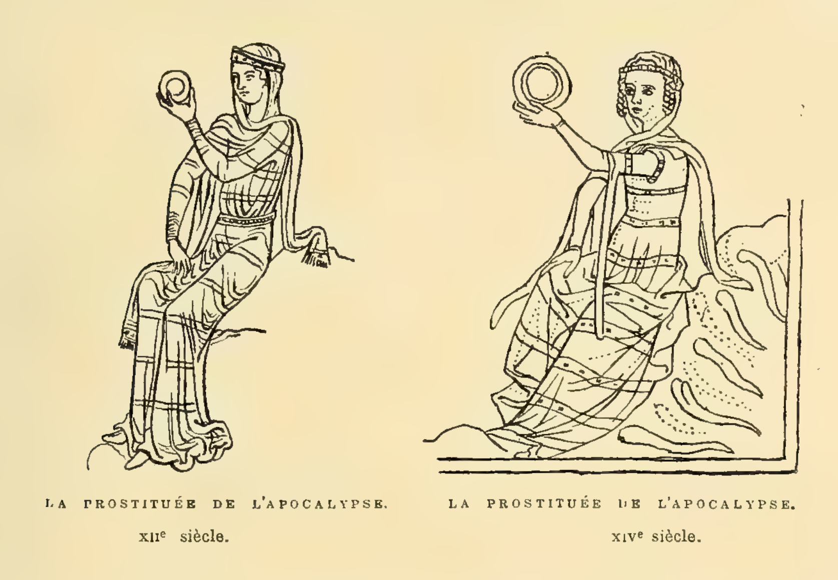
Les sceaux, qui ne nous ont point donné de renseignements sur le costume civil, et qui ne pouvaient nous en donner car ils ne représentent guère que des guerriers ou des souverains en grand appareil, sont d'une certaine utilité pour le vêtement féminin. Ainsi que le fait remarquer M. A. Maury dans un très-intéressant article de la *Revue des Deux Mondes* sur la *Sigillographie* et les documents qu'elle peut fournir à l'histoire, les femmes se montrent sur les sceaux avec le costume de leur époque, soit debout, soit assises, soit à cheval, avec une précision dans les détails qui prouve qu'elles ont toujours accordé une grande importance au vêtement. Les sceaux, assez sommairement traités cependant, nécessitent le contrôle de l'imagerie des manuscrits; mais ils sont précieux surtout parce qu'ils sont presque toujours accompagnés d'une date.

Un sceau de 1160 nous montre Constance de Castille revêtue d'une robe ajustée à la taille, mais avec une jupe à plis nombreux, portant un manteau sur les deux épaules; de sa tête que ceint une couronne tombent deux tresses.

Une dame de Fougère, deux années après, est vêtue de même, mais de ses poignets pendent deux longues bandes d'étoffe qu'un sceau de 1170, celui d'Élisabeth, comtesse de Flandre, caractérise parfaitement, et qui sont les prolongements de la manche de la robe. Cette mode singulière dura jusqu'à l'extrême fin du XIIe siècle, et nous la retrouvons ailleurs indiquée, notamment dans un bas-relief de l'abbaye de Fécamp.

Cette robe, qui ainsi que celle des hommes s'appelle un *blialt*, recou-

vrait une robe de dessous, la *chinse* à manches étroites. Les statues si connues du portail occidental de Chartres, ainsi que celle de Notre-Dame de Corbeil, nous donnent avec une précision rare tous les détails de cet ajustement. Le corsage, qui semble fait d'un tricot ou d'une étoffe gaufrée, se moule sur le buste, depuis le col jusqu'au-dessous des hanches où s'attache une jupe fort ample. Une ceinture qui entoure d'abord la taille, puis revient en avant, terminée par deux bouts pendants, dissimule la jonction. Une autre ceinture, espèce de corset formé d'une bande de tricot large, semble maintenir la taille. Les manches taillées en biais et largement ouvertes sont bordées par un volant,



LA PROSTITUÉE DE L'APOCALYPSE.
XIIe siècle.

LA PROSTITUÉE DE L'APOCALYPSE.
XIVe siècle.

comme on dit aujourd'hui. Un galon garnit le col ainsi que la fente du blialt comme de la chinse. Un voile court est parfois superposé aux deux longues tresses qui pendent sur la poitrine, presque jusqu'à terre. La robe de dessus prend plus d'ampleur au XIIIe siècle. Un sceau de 1215 nous montre qu'elle fait des plis sur la poitrine, qu'elle est retenue à la taille par une étroite ceinture, où parfois une aumônière est suspendue et qu'elle a perdu ses larges manches ouvertes. Un manteau couvre les deux épaules et un bonnet cylindrique les cheveux qui restent ramassés autour de la tête. Une mentonnière retient le bonnet.

Cette coiffure est celle de plusieurs des statues, en si grand nombre, qui décorent le porche du nord de la cathédrale de Chartres, et nous voyons par les sceaux que, jusque vers 1270, elle alterne avec le voile.

La figure ci-dessus, qui représente la Prostituée de l'*Apocalypse*, montre quelle était la robe au XIIe siècle. Dès l'année 1230, on voit apparaître

sur le sceau de Marie de Ponthieu un vêtement nouveau qui deviendra le vêtement officiel de toutes les princesses du moyen âge : c'est le *surcot,* qui est une robe flottante et sans manches, plus courte dans ce document que la robe qui est à manches justes. Ce surcot devient au XIIIe et au XIVe siècle la robe d'usage, ainsi que la *houppelande* que nous voyons apparaître, dès l'année 1314, sur le sceau d'Alix de Nesle, dont est encore revêtue Ydoine sur sa pierre tumulaire de 1285. C'est une robe sans taille, dont les manches larges à l'entournure vont se rétrécissant au poignet. Les dames représentées sur les deux boîtes à miroir publiées par la *Gazette des Beaux-Arts* aux pages 346 et 379 du précédent volume en sont revêtues.

Mais comme il faut que la mode aille toujours d'un extrême à l'autre, nous voyons le costume étroit, avec les manches pendantes du XIIe siècle, revenir pour habiller la Prostituée de Babylone, que nous empruntons à l'*Apocalypse* du XIVe siècle, de M. A.-Firmin Didot.

Une figure de la même époque, que nous avons communiquée à M. Champfleury, qui l'a publiée dans son *Histoire de la Caricature au moyen âge,* nous montre le même costume. Des diables qui ressemblent à des singes se sont logés dans chacune des manches de la dame, tandis que d'autres diables font sa toilette.

On voit par ces deux documents que les étoffes rayées transversalement étaient à la mode en ce temps.

La façon de porter les cheveux se modifie du XIIIe au XIVe siècle. Les nattes ne tombent plus le long des épaules, mais sont relevées contre les tempes. Tantôt un chapeau d'orfévrerie ou de fleurs les ceint. Tantôt une guimpe s'y attache, recouverte d'un voile, comme sur l'effigie d'Ydoine et la seconde boîte à miroir citée plus haut ; tantôt les cheveux sont emprisonnés dans un réseau dont les mailles sont brodées de perles. Toujours les cheveux ramenés des deux côtés de la tête y font deux saillies, qui apparaissent sous les plis du voile qui se raccourcit à mesure qu'on avance vers le XIVe siècle ; si bien que le sceau d'Alice de Bretagne (1257) le montre qui s'arrête à la hauteur du nez.

Mais la coiffure ne conserve pas toujours cette simplicité ; parfois un gros bourrelet d'étoffe, plus ou moins contourné, est posé sur la tête ; vers 1370, de hautes épingles soutiennent tout un édifice de coiffures que le chevalier de Latour-Landry appelle cornues et branchues dans un passage de ses instructions à ses filles, où il se moque des femmes cornues et des hommes trop court vestus.

Le surcot, que nous avons vu commencer par être une sorte de blouse sans manches, se modifia profondément au XIVe siècle.

Les deux fentes latérales destinées à laisser passer les bras s'agrandissent et descendent jusqu'aux hanches; le corsage se rétrécit et se garnit de fourrures et d'orféverie, de façon à former une sorte de plas-



PIERRE TUMULAIRE D'YDOINE D'ATEINVILLE. († 1285.

tron ajusté qui laisse voir par les ouvertures latérales la robe de dessous, qui se moule également sur le buste. Une ample jupe pend au-dessous du plastron et des ouvertures. Le sceau de Jehanne de Clermont, comtesse d'Auvergne, nous montre cet ajustement pour l'année 1386.

Il reste, nous l'avons dit, l'habit de cérémonie des reines de France

jusqu'à la Renaissance, après avoir commencé par être dans sa forme primitive celui des servantes.

Tandis que sous Charles V les hommes portaient la ceinture au niveau des hanches, les femmes adoptèrent également cette mode singulière; mais lorsque les ducs de Bourgogne eurent adopté la vaste houppelande à la ceinture, tailladée aux manches et dans le bas, les femmes suivirent la même mode, avec une coiffure basse, de telle sorte que les deux costumes offrent souvent la même apparence.



DAME DU XIVe SIÈCLE.

La selle de parade en os sculpté, publiée à la page 378 du précédent volume, montre les amples vêtements des femmes à cette époque.

Plus tard, tandis que les hommes serraient par une ceinture étroite et placée très-bas, leur jaquette ou leur houppelande, les femmes firent remonter au contraire jusqu'au-dessous des seins les larges ceintures de leurs robes d'ailleurs ajustées, dégageant en outre les épaules et ouvertes en pointe sur la poitrine où elles laissaient voir le corsage carré d'une robe de dessous.

Un fragment de tapisserie exposé par M. Moyse, représentant des

seigneurs et des dames en costume du temps de Charles VII, de grandeur naturelle, nous a permis de mesurer la largeur de ces ceintures qui n'est pas moindre de vingt centimètres. Elles semblaient avoir été taillées dans une étoffe de soie diaprée.

Les coiffures de cette époque sont bien connues par leur exagération en hauteur. Une coiffe conique, composée d'une carcasse de fils d'archal revêtus d'étoffe, en formait l'élément principal et supportait tantôt un bourrelet qui montait du front de chaque côté de la tête pour descendre sur la nuque, tantôt un voile de gaze qui parfois n'était pas simplement posé sur la coiffe, mais qui, soutenu par d'autres fils de métal, aidé par l'empois, l'enveloppait à distance des plis de son tissu transparent.

Les femmes de Normandie avaient conservé jusqu'en 1830 environ des coiffes qui étaient un lointain souvenir des *hennins* du xve siècle. A côté du bonnet cauchois si connu, et qui en était le type le plus élégant et le plus riche, il existait presque dans chaque canton un genre de coiffure qui, différant par un détail, reproduisait de loin ces échafaudages de mousseline et de batiste que montrent les manuscrits.

Les cheveux étaient complètement cachés sous le hennin, sauf une seule boucle qui, s'arrondissant sur le front, en donnait comme un échantillon.

Les coiffures cornues rivalisèrent aussi avec le hennin, et les manuscrits nous prouvent qu'une grande variété exista dans le costume de tête pendant la première moitié du xve siècle.

Une réaction naturelle fit adopter les coiffures plates pour remplacer tout l'échafaudage des escoffions et des hennins. Ce sont elles que l'on porte sous Louis XI et jusqu'à la fin du moyen âge.

Jusqu'ici nous ne nous sommes occupés que du vêtement de la noblesse et de la bourgeoisie. Quant au peuple, il est plus difficile de savoir comment il était vêtu : d'abord on en parle peu, et on le figure plus rarement encore. Cependant on trouve de ci et de là des renseignements qui permettent de poser quelques jalons.

Ainsi, pendant tout le moyen âge, les gens de la campagne conservèrent la *cuculle* antique, faite à ce qu'il semble d'une étoffe plus épaisse, et moins souple par conséquent, que la chape. Mais comme elle devait gêner les mouvements, elle se réduisit souvent à un camail muni d'un capuchon, ce qui n'était autre chose que le chaperon dont nous avons vu les singulières transformations.

Parmi les gens de la campagne, le berger semble avoir joui d'une faveur singulière, due à l'importance de la laine dans le vêtement, mais peut-être aussi au rôle qu'on lui fait jouer dans les premières scènes de

l'Évangile. Toujours est-il que ce fut un motif pour le figurer plus souvent que les autres classes des gens de la campagne.

La charmante statuette de pierre appartenant à M. Bonnaffé, que nous reproduisons ici, nous montre le berger revêtu du costume traditionnel, qui ne manque pas d'élégance.

Son chaperon est recouvert par un chapeau de paille tressée. Un



BERGER, STATUE EN PIERRE DU XVe SIÈCLE.

manteau posé sur les deux épaules recouvre la jaquette retenue par une ceinture. Ses cuisses sont nues, des housseaux de toile attachés par une jarretière couvrent ses jambes. Il est chaussé de souliers. On voit la panetière pendue à son côté droit, et un bidon de bois à son côté gauche. Parfois un peigne, des boîtes à onguent, etc., dont le *Compost des bergers* donne l'emploi, sont pendus à la ceinture dans certaines images.

Les autres gens du peuple, que représentent les manuscrits ou les sculptures du moyen âge, suivent de loin et dans leurs éléments les plus essentiels les modes adoptées de leur temps.

Au XIIe et au XIIIe siècle, ils portent la blialt à ceinture, les braies où s'attachent les bas de chausses, — ces derniers étant parfois dépourvus de pied, — et ils sont coiffés du béguin à oreilles.

Au XIVe siècle, ils adoptent la jaquette plus serrée à la taille, le chaperon et souvent le bonnet de coton qui était la coiffure habituelle de Philippe le Bon, mais dépourvu de la mèche moderne.

Lorsque la mode vint au XVe siècle de supprimer les braies et d'attacher les chausses au pourpoint, les hommes de la campagne adoptèrent la nouvelle mode. Les calendriers nous les montrent, ou fauchant, ou moissonnant, ou battant en grange, débarrassés de la jaquette, et vêtus du pourpoint que rejoignent difficilement les chausses. Parfois ils se débarrassent également de celles-ci afin de travailler plus à l'aise.

Quant aux femmes, leur vêtement suit aussi de loin celui des classes élevées, sans pouvoir en adopter les exagérations.

Les monuments du XIIe siècle les montrent vêtues de la robe ajustée; ceux du XIIIe d'une robe à ceinture, que recouvre souvent le surcot sans manches, ainsi qu'on pouvait le voir sur les deux feuilles de dessins de la fin du XIIe siècle que M. Zuloaga avait exposées et qui représentent la légende de saint Éloy.

Une miniature de 1439 prouve qu'à cette époque le corsage et la robe ne faisaient qu'un et que le tablier était déjà adopté par les ménagères, qui suspendaient une aumônière à leur ceinture.

La coiffure semble n'avoir jamais été très-développée en hauteur. C'est le voile au XIIe et au XIIIe siècle. Lorsque les femmes de la noblesse, au XIVe et surtout au XVe siècle, portaient de si gigantesques coiffures, celles du peuple avaient adopté : au XIVe siècle, la guimpe et un capuchon; au XVe siècle, une cornette plate, soit de linge, soit d'étoffe. La cornette de linge ressemble beaucoup à celle que portent encore aujourd'hui les femmes de certaines villes maritimes, avec barbes empesées, soit pendantes, soit relevées sur la tête. La pointe du capuchon d'étoffe s'allonge comme avait fait la cornette du chaperon, et devient un interminable appendice qui descend jusqu'aux talons.

La miniature un peu leste d'une Bible moralisée du XIVe siècle nous permet de voir que les bas de chausses des femmes étaient retenus par une jarretière au-dessous du genou.

Nous terminons par la mention de ce détail intime cette revue très-sommaire de l'histoire du costume pendant le moyen âge, où nous n'avons pu qu'effleurer une matière aussi vaste que complexe.

ALFRED DARCEL.

LE DISQUE DE BÉRÉSOFF



E monument, dont nous donnons ici la gravure, est un disque en argent de 21 centimètres de diamètre, légèrement concave et à bords saillants. L'intérieur représente une croix pattée, gemmée et fichée sur un globe, entre deux anges nimbés, tenant un sceptre de la main gauche, tandis que leurs droites sont ouvertes devant eux, à peu près dans l'attitude des « *orantes* ». Le globe qui porte la croix et les anges posent sur un terrain où quatre sources sont indiquées. Ce doit être le paradis et ses quatre fleuves arrosant un sol semé de fleurs. Ce sont aussi les quatre Évangiles coulant de la croix qui est le Christ adoré par les deux archanges Michel et Gabriel.

Ce disque fut trouvé dans la terre, par des pêcheurs qui cherchaient à y planter les pieux de leur tente, dans une des petites îles du groupe Bérésoff, au nord de la Sibérie. Ils le vendirent au poids du métal à la foire d'Irbitte, d'où il fut porté à Moscou à M. Sirotinine, marchand d'antiquités, qui l'acheta pour la modique somme de 400 fr., et le revendit plus tard au comte Strogonoff, au prix respectable de 15,000 fr.

En étudiant plus à fond et dans tous ses détails le sujet représenté sur ce disque, aussi bien que le style de son exécution, nous ne croyons pas nous tromper en l'attribuant au VIe ou VIIe siècle. La croix de forme primitive, sans Christ, ornée d'imitations de pierres et de gemmes exécutées au burin et au marteau dans le métal même, rappelle celle qui se trouve sculptée sur le sarcophage de Probus, dont la date (IVe siècle) est certaine. Elle est également semblable comme forme à celle de Galla Placidia (Ve siècle) conservée à Brescia, et n'en diffère que par les ornements qui sont, réellement pour cette dernière, en pierres précieuses et en intailles antiques. Enfin une troisième croix, absolument pareille à celle-ci, occupe le milieu de la reliure en orfèvrerie, d'un évangéliaire donné au VIe siècle par la reine des Lombards, Théodelinde, à la basilique de Monza, où il est conservé. En dehors de ces trois croix, toutes les autres, même les plus anciennes, sont d'une forme différente, ce qui permet de classer celle du monument dont il s'agit dans le groupe des trois que nous avons citées : soit du IVe au VIIe siècle.

Si de la croix nous passons aux autres parties de la composition qui forme le fond du disque, nous nous apercevrons que le globe qui figure évidemment le globe terrestre est en tous points semblable à celui que tient un ange du célèbre bas-relief du Musée britannique, dont la date, du IVe au Ve siècle, est également certaine.

Les quatre fleuves du paradis, quoique reproduits parfois sur des monuments d'époques postérieures, font néanmoins partie des compositions des premières époques chrétiennes. Ainsi le sarcophage de Probus, déjà cité, représente, entre autres sujets,

le Christ tenant la croix et posé sur une élévation de terrain d'où s'échappent les quatre fleuves du paradis.

Enfin, et ce qu'il y a de plus probant pour fixer l'époque à laquelle nous attribuons le disque, ce sont les deux anges se tenant debout de chaque côté de la croix. Leur pose aussi bien que leurs costumes témoignent qu'ils appartiennent à cette belle époque de l'art chrétien, qui est encore si près de l'art antique qu'il en conserve le style, quelque sommaire que soit d'ailleurs l'exécution. Le type des anges reste dans les données de l'art antique jusqu'au IXe siècle, époque à laquelle il est remplacé par le



DISQUE DE BÉRÉSOFF.

type byzantin comme, par exemple, celui des anges figurés sur la croix des empereurs Constantin Porphyrogénète et Koman, conservé au trésor de la cathédrale de Limbourg. Le vêtement de l'ange byzantin est généralement à plis raides et sans ampleur. La pureté du dessin y est remplacée par la richesse exagérée des ornements. Ceux de notre disque, au contraire, sont vêtus à l'antique avec toute l'ampleur de l'ange du bas-relief du IVe au VIe siècle, conservé au Musée britannique, dont il a déjà été parlé.

La coiffure est également semblable : mêmes têtes aux cheveux bouclés et diadémées.

Enfin les mains droites ouvertes sont aussi un détail d'une certaine importance. Les anges du disque de Bérésoff ne font point le geste de la parole, qui est semblable à celui de la bénédiction, mais ils sont dans l'attitude de l'admiration ou de la prière.

Les « *orantes* » des catacombes et des mosaïques de Ravenne ont, il est vrai, les deux bras étendus ou relevés et les mains ouvertes ; mais ici chaque ange tient un sceptre de la gauche.

Ce dernier ne se termine par une croix, ainsi que cela se voit généralement, mais par une simple boule, suivant une mode de figuration très-ancienne.

L'ensemble de la croix et des deux anges, dans son aspect général, répond absolument aux compositions du même genre que nous voyons sur les mosaïques les plus anciennes de Ravenne et tout particulièrement sur celles qui décorent l'église de l'Archange-Michel, qui date de l'année 545, de l'église de Saint-Vital de 547 et de celle de Sainte-Agathe qui est de l'an 400. Il est à remarquer que les anges figurés sur les mosaïques de ces trois églises tiennent, comme ceux du disque, des sceptres de la main gauche et étendent à distance les mains droites, toutes ouvertes. De plus, les inscriptions des mosaïques nous indiquent que les noms des anges sont ceux de Gabriel et Michel, les mêmes probablement que ceux du disque.

Pour bien établir enfin la ressemblance et même l'identité de nos anges avec ceux des mosaïques précitées, il faut se rappeler que dans le symbolisme chrétien des premières époques la croix figure le Christ. Ainsi dans l'église de Sainte-Apollinaire, également à Ravenne et qui date de l'année 567, nous voyons que dans la Transfiguration le Christ est remplacé par une croix entre Moïse et Élie.

Citons enfin le camée du VIe siècle, conservé à la Bibliothèque nationale de Paris (cabinet des médailles) et dont le sujet est absolument identique à celui du disque de Bérésoff.

Tout ce que nous venons de dire nous autorise à assigner comme date de notre monument l'époque comprise entre le IVe et VIIe siècle.

Maintenant quel était l'usage du disque dont nous venons de discuter la date?

Nous pensons qu'il servait de patène.

Ses dimensions, plus considérables que celles des mêmes vases liturgiques d'aujourd'hui, ne dépassent guère celles de plusieurs monuments reconnus pour avoir eu cette destination.

Au moyen âge, les représentations en relief n'en étaient point exclues comme elles le sont aujourd'hui.

Dans la primitive Église, les patènes d'orfévrerie et même de verre étaient de dimensions assez considérables, afin de satisfaire aux exigences de la communion. Les inventaires des églises de Rome du Ve au IXe siècle en font foi. Le disque que possède aujourd'hui M. le comte Strogonoff, apporté de Byzance en Russie, et de là en Sibérie, par les missionnaires du christianisme, aura été perdu par quelqu'un d'entre eux, dans un naufrage inconnu, sur la côte de l'une des îles les moins explorées du littoral.

ALEXANDRE BASILEWSKY.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1119]



LES ARTS MUSULMANS

DE L'EMPLOI DES FIGURES.

Si l'on se range à une opinion généralement acceptée, les musulmans, fidèles aux prescriptions du Koran, se sont de tout temps interdit les représentations figurées de la Divinité, de l'homme et des animaux même. La réprobation dont la loi mahométane frappait les idoles et les images nous explique pourquoi les peuples soumis à l'islamisme ne nous ont laissé aucun monument de peinture et

de sculpture. Telle est la réponse précise, inévitable, faite depuis longtemps à ce sujet. La question résolue brièvement de la sorte ne soulève plus aucune controverse, aucun doute. Le débat est clos. Pourtant rien n'est moins fondé qu'un semblable jugement et les faits réclament contre une conclusion aussi rigoureuse.

Et d'abord, quels étaient les termes par lesquels la loi de Mahomet avait proscrit les ouvrages des sculpteurs et des peintres? Un seul verset du Koran a trait à cette interdiction. Le voici : « O croyants! le vin, les jeux de hasard, les *statues* sont une abomination inventée par Satan; abstenez-vous-en, et vous serez heureux. » Le mot arabe *ansab* que l'on traduit par *statues* se disait de ces pierres élevées dans certains endroits sacrés, autels des idolâtres sur lesquels on versait de l'huile. Ce n'est donc pas dans le texte du Koran qu'il faut chercher cette défense, ce n'est pas dans le code écrit du prophète que nous en découvrons l'origine. Mais Mahomet n'avait pas consigné son code religieux tout entier dans le livre de révélation divine qu'il laissait au peuple arabe. Les Sahaba, ses compagnons, avaient précieusement conservé dans leur mémoire les entretiens sacrés de leur maître. Ses paroles vénérées avaient été transmises par eux aux *Tabiins*, et, pendant près de deux siècles, ces *hadiths*, portés de bouche en bouche comme un écho de sa parole suprême, complétèrent la loi religieuse des mahométans, loi souvent indécise à son origine même. On le sait, dans le principe, le Koran n'existait que par fragments; dicté par le prophète, il s'écrivait à la parole du maître, sur des morceaux de parchemin, sur des feuilles de palmier ou sur des pierres plates. Souvent on l'apprenait par cœur. Mahomet, en répétant ses révélations, ne se servait pas toujours des mêmes expressions; de là des variantes nombreuses qui ne déconcertaient pas le prophète. On lit dans un commentateur du poëme d'*Akila :* « Omar disait : « J'entendis un jour Hes-« cham, fils de Hakem, qui récitait la sourate *Forkan* autrement que je ne le « faisais. Or, c'était du prophète lui-même que j'avais appris à la lire. » J'attendis que Hescham eût fini sa prière, et alors le prenant par le collet de son habit, je le conduisis devant le prophète à qui je dis : « Je « viens d'entendre cet homme lire la sourate *Forkan* d'une manière diffé-« rente de celle suivant laquelle vous m'avez appris à la lire. — Récitez-la, » dit le prophète à Hescham, et Hescham la récita de la façon dont je la lui avais entendu dire en faisant sa prière. « C'est bien ainsi, dit « Mahomet, qu'elle a été révélée. » Le prophète m'ordonna de la réciter à mon tour, ce que je fis : « C'est aussi la bonne leçon, me dit Mahomet, « car le Koran a été révélé suivant sept éditions; récitez-le donc de la « manière que vous préférerez. »

Ce fut sous Abou-Bekr que le Koran fut réuni pour la première fois en recueil. Un si grand nombre de lecteurs du livre saint avait péri dans une bataille des Arabes du Yemama, que le calife craignit que le livre ne se perdît entièrement si un nouveau malheur venait à frapper encore le peuple de l'Islam. Il chargea donc Zeïd, fils de Thabet, de le recueillir. Zeïd lisait le Koran conformément à la dernière récitation que Mahomet lui-même en avait faite en présence de l'ange Gabriel. Le fils de Thabet se servit des premiers exemplaires qui existaient dans des feuilles éparses et il mit à profit les traditions populaires. Les sept leçons se trouvaient dispersées parmi les compagnons du prophète. A ces premières variantes succédèrent des copies dont le nombre se multiplia à l'infini. La foi des musulmans s'inquiéta alors pour l'autorité de ce livre, soumis ainsi au caprice des interprètes. Bientôt même, sous le califat d'Othman, pendant une expédition en Arménie, les soldats de la Syrie et ceux de l'Irak, en récitant le Koran, s'aperçurent des différences sans nombre qui les séparaient dans l'interprétation du texte. Othman en fut averti. Il résolut d'éviter des dissensions aussi dangereuses et il ordonna de relever le livre, d'en faire à nouveau une copie et d'en brûler tous les anciens exemplaires. L'ordre ne fut qu'imparfaitement exécuté. L'embarras ne fit que croître alors, car un auteur arabe nous apprend que le calife Othman, en envoyant aux principales villes des copies du Koran revisé, y introduisit lui-même les variantes des sept éditions.

Les glosses du livre ont donc presque l'importance du livre lui-même. C'est dans le volumineux recueil de ces traditions qu'il faut chercher les ordres du prophète et ses volontés expliquées à ses disciples. « Malheur, avait-il dit, à celui qui aura peint un être vivant! Au jour du jugement dernier, les personnages qu'il aura représentés sortiront du tableau et viendront à lui en lui demandant une âme. Alors cet homme impuissant à donner la vie à son œuvre brûlera dans les flammes éternelles. » Mahomet avait dit une autre fois : « Dieu m'a envoyé contre trois sortes de gens pour les anéantir et les confondre; ce sont les orgueilleux, les polythéistes et les peintres. Gardez-vous donc de représenter soit le Seigneur, soit l'homme, et ne peignez que des arbres, des fleurs et des objets inanimés. »

Ainsi s'était exprimée à plusieurs reprises, toujours incontestable et hors de discussion, la volonté du législateur. Mais les docteurs chargés d'interpréter l'œuvre du prophète portèrent la lumière dans la question et la question s'obscurcit, naturellement. Appuyés sur cette autorité toujours invoquée et toujours combattue, les uns repoussèrent formellement la peinture et les images, les autres les adoptèrent avec quelques restrictions, il est vrai. Si bien qu'au milieu de cette lutte de glosses contradic-

toires, le texte peu clair à sa source fut troublé à tout jamais dans sa source même. Plus tard, quelques sectes musulmanes acceptèrent l'autorité de ces Hadiths et se soumirent à elle ; d'autres la repoussèrent et s'en affranchirent, en sorte que cette loi du prophète, loi qui, du reste, n'est nullement consignée dans le Koran, se trouva complétement éludée, comme tant d'autres, dont la force aurait dû être plus grande encore puisqu'elles s'appuyaient sur un texte indiscutable du livre.

Il faut le dire, on fait trop d'honneur à l'islamisme de la soumission aveugle de ses adeptes aux volontés de Mahomet et aux préceptes du Koran. La vérité est que les musulmans ne conformèrent leurs habitudes et leurs goûts à la loi du prophète qu'autant que celle-ci n'opposa pas une résistance trop grande à leurs passions et à leurs plaisirs même. « Il n'y a que les criminels et la canaille qui jouent aux échecs, » avait dit Mahomet, en frappant de peines sévères les croyants qui transgresseraient ses ordres, et pourtant l'usage de ce jeu, de tout temps très-commun en Orient, n'a jamais disparu de la vie arabe. On lit dans le Koran : « Certes le feu de l'enfer tonnera comme le mugissement du chameau dans le ventre de celui qui boit dans des vases d'or et d'argent. » On sait quel luxe prodigieux de plats, d'aiguières, de vases en métaux les plus précieux, les sultans, les émirs déployaient dans l'ameublement de leurs palais. Si les premiers califes, les compagnons de Mahomet, avaient pris pour exemple à leur propre vie la vie austère du prophète, si leurs vertus rappelaient ses vertus, leur pauvreté sa pauvreté, les successeurs au califat ne tardèrent pas à abandonner de tels modèles. Avant la fin du Ier siècle de l'hégire, la charité d'Abou-Bekr, l'humilité d'Aly n'étaient plus qu'une tradition sans force qui ne rencontrait aucun imitateur. On ne citait le bâton de pèlerin d'Omar et sa robe de poil de chameau que comme un souvenir des temps disparus, comme une légende de la piété d'un autre âge. Mahomet s'était sévèrement élevé contre la musique : « Peuple arabe, s'écrie un poëte du IIe siècle, le califat n'est plus. Cherchons le successeur du prophète au milieu des lyres et des flûtes. » Les défenses formelles de Mahomet ne purent atteindre un art qui compta dès le début de l'islamisme des maîtres merveilleux sous lesquels se formèrent les grandes écoles des musiciens arabes.

Le prophète avait condamné l'usage du vin : « Satan désire exciter la haine et l'inimitié entre vous par le vin et par le jeu et vous éloigner des souvenirs de Dieu et de la prière. Ne vous en abstiendrez-vous donc pas ? Obéissez à Dieu, obéissez au prophète. » Pourtant, sous le règne d'Haroun-el-Raschid, Abou-Nowas chantait au milieu de ses compagnons de débauche :

« Nous restâmes à boire un jour, un autre jour, puis un troisième suivi d'un autre; le jour du départ fut le cinquième. Autour de nous circulait une coupe d'or que les artistes de Perse avaient ornée de diverses peintures. »

« Vous ne prierez point, avait dit Mahomet, dans une église où le chrétien aura plié le genou. » Le prophète était mort depuis un demi-siècle à peine, que Damas, soumise aux musulmans, voyait convertir son église de Saint-Jean en mosquée. Dans les villes de la Syrie, devenue arabe, l'imam récitait le *namaz* aux fidèles au milieu des temples chrétiens. Aujourd'hui même encore le chant du muezzim n'appelle-t-il pas à la prière le peuple de Mahomet du haut des minarets de Sainte-Sophie? Le temple que Justinien a élevé à la sagesse divine, c'est-à-dire au Saint-Esprit, n'est-il pas devenu une des mosquées les plus vénérées du monde mahométan?

Ainsi furent mises à exécution la plupart des volontés que le législateur avait consignées dans son code religieux ou que la mémoire des premiers fidèles avait transmises aux siècles suivants. Ses prescriptions à l'endroit des représentations figurées ne furent pas suivies avec plus de respect. Cette séparation de doctrine dont j'ai parlé amena dans les arts des Orientaux un emploi plus fréquent qu'on ne le pense des figures humaines et des images. A certaines époques de leur histoire, les Arabes comptèrent des peintres, et des peintres distingués. Les ouvrages de ces artistes étaient recherchés partout au prix le plus élevé. Des écoles véritables de peinture se formèrent dans différentes villes de l'Orient. Cet art prit de droit sa place au milieu des arts des Arabes; son importance fut réelle, reconnue. Il eut ses historiens, et Macrizy nous apprend qu'il avait composé lui-même une biographie des peintres musulmans. Le livre a été malheureusement perdu.

S'il faut en croire Mouradja-d'Ohsson, le calife Abd-el-Melik avait fait élever à Jérusalem une superbe mosquée dont les portes étaient décorées des images du prophète. Les murs du temple étaient recouverts à l'intérieur de peintures qui représentaient l'enfer de Mahomet avec les habitants gigantesques du feu éternel. On y voyait encore le double paradis des croyants, où les élus vêtus de brocart et de soie vident dans des coupes d'or les vins qui n'enivrent jamais; on y voyait les jardins en fleur où le bananier penche ses branches chargées de fruits, séjour de voluptés ineffables qu'habitent ces houris dont la virginité renaît en leurs plaisirs mêmes. Ces représentations impies étaient, selon toute probabilité, l'ouvrage d'artistes byzantins; car pendant les premières années de l'islamisme, à ces époques de luttes incessantes, la guerre seule occupa

le génie musulman. L'industrie et les arts restèrent entièrement aux mains des Grecs et des juifs. Aussi lorsque Walid, le fils du calife Abd-el-Melik, dont nous venons de parler, voulut faire construire la mosquée de Damas, il envoya une ambassade à l'empereur de Constantinople qui, sur sa demande, lui expédia douze mille artisans. « La mosquée, dit Ibn-Batoutah, fut ornée de mosaïques d'une beauté admirable; les marbres incrustés formaient, par un mélange habile de couleurs, des figures d'autels et des représentations de toute nature. » Au milieu de ces colonies nombreuses d'ouvriers et d'artistes, parmi les populations grecques que la conquête n'avait pas chassées des villes de la Syrie, les Arabes durent nécessairement modifier certaines idées de leur religion au contact des idées et des mœurs d'une civilisation plus développée. L'Arabe n'est point un peuple original; d'un caractère souple, d'un esprit fin; il se modifie, il ne crée pas, mais il assimile avec une grande pénétration, il subit le milieu qui l'entoure. Les premières guerres des musulmans en Irak avaient amené à Médine des captifs persans qu'on employait à de pénibles travaux; on leur accordait chaque mois deux jours de repos. Les Persans se consolaient en chantant les chants de la patrie perdue. Touways, qui les fréquentait, apprit à chanter avec eux. Il se fit l'imitateur de leur chant et de leurs rhythmes. Ibn-Mouhriz, qui compte parmi les premiers et les plus grands musiciens des Arabes, avait fondé son école sur l'étude de la musique des Persans et des Syriens: de ces deux écoles était né le système musical arabe.

Il en fut de même pour la peinture. Les regards des musulmans vainqueurs en Syrie se familiarisèrent peu à peu avec les œuvres des peintres grecs, et les représentations figurées, proscrites d'abord par la loi religieuse, furent bientôt acceptées par l'usage toujours plus puissant que le code du législateur.

Du reste, j'ai cité le passage du Koran qui interdit les statues et les images. C'est un texte bien vague, il faut l'avouer; et les rigoristes en ont bien tourmenté le sens pour arriver à frapper d'anathème un sculpteur ou un peintre. Les Tabiins se montrèrent plus sévères, et de beaucoup, que le prophète. Les premiers califes, les successeurs immédiats de Mahomet, ces interprètes de la loi dont ils étaient les représentants les plus autorisés et les plus respectés, ne partageaient pas sur ce point l'opinion des docteurs. Ils admettaient publiquement l'usage des figures. Au Ier siècle de l'hégire, la monnaie arabe, qui plus tard ne portera que des légendes, représente des têtes, des personnages, et nous donne même le portrait du calife. C'est là le commentaire le plus puissant de cette prétendue loi de Mahomet contre les images.

Le lecteur me permettra donc, je l'espère, d'esquisser rapidement ce premier et curieux chapitre de la monnaie musulmane.

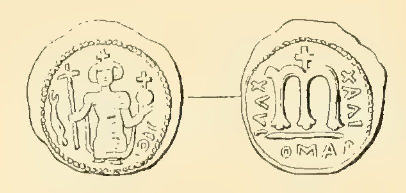
On sait combien fut rapide la conquête musulmane. Le prophète était mort depuis vingt ans à peine, et déjà les soldats de Mahomet, sous la conduite d'Amrou, d'Abou-Obéida et de Khaled, s'étaient emparés de la Perse, de l'Égypte, de la Palestine et de la Syrie. L'énergie d'un peuple aux premiers temps de sa jeunesse, l'élan chez des troupes enthousiastes, le courage chez des hommes animés, ont expliqué jusqu'ici ces prodigieuses victoires. Les historiens ont trouvé ces raisons suffisantes, et le fanatisme des Arabes a été la première et la plus grande cause de ces invasions si foudroyantes par leur audace et par leurs succès. Soit; pourtant il nous semble qu'une politique singulièrement habile est venue en aide à cette conquête musulmane qui, après s'être imposée dans les premiers jours par les armes, s'est maintenue ensuite par la sagesse du vainqueur. Si des cités, et elles furent nombreuses, succombèrent, après le combat, bien des villes se rendirent à composition. Nous avons sur ce point l'aveu de quelques historiens grecs du Bas-Empire. Les écrivains arabes sont plus explicites. El-Macyn nous raconte que, lorsque Amrou assiégeait Gaza en l'an 17 de l'hégire, le gouverneur de la place parlementa et lui fit demander ce qu'il voulait. Amrou lui répondit : « Notre maître nous ordonne de vous faire la guerre si vous ne recevez pas sa loi. Soyez des nôtres, devenez nos frères, adoptez nos intérêts et nos sentiments, et nous ne vous ferons point de mal ; ou, si vous ne voulez pas, payez-nous un tribut annuel avec exactitude, tant que vous vivrez, et nous combattrons pour vous et contre ceux qui voudront vous nuire et qui seront vos ennemis de quelque façon que ce soit, et nous vous garderons fidèle alliance. Si vous refusez encore, il n'y aura plus entre vous et nous que l'épée, et nous vous ferons la guerre jusqu'à ce que nous ayons accompli ce que Dieu nous commande. » Émesse, Chalcis et bien d'autres villes se rendirent aux conditions qu'Amrou avait imposées à Gaza.

La conduite du calife Omar fut plus sage et plus politique encore. Lorsqu'il entra à Jérusalem, il adressa aux habitants de la ville sainte la lettre suivante : « Au nom du Dieu clément et miséricordieux, Omar mande aux habitants de la ville d'Ailia qu'ils sont en sûreté en ce qui concerne leurs personnes, la personne de leurs enfants et de leurs femmes, leurs biens, et leurs églises, qui ne seront ni démolies ni profanées. » Il tint parole. Suivi du patriarche Sophrone, il entra au Saint-Sépulcre, dans ces lieux vénérés par les musulmans eux-mêmes. La prière vint à sonner. Le patriarche l'engagea à réciter sa prière dans le temple chrétien.

Omar s'y refusa et ne voulut prier que dehors, sous le portique de l'église sainte. S'il s'était abstenu ainsi de prier dans cette église, c'est que les musulmans, autorisés par l'exemple du calife, s'en seraient emparés pour leur culte. Plus tard, il témoigna le même respect pour l'église de Bethléem, et après s'être agenouillé aux lieux où était né Jésus-Christ, il donna de sa main au patriarche une lettre de sauvegarde portant défense aux musulmans de prier dans cette église autrement que l'un après l'autre

Je pourrais ajouter de nouveaux faits à l'appui des faits qui précèdent, mais j'ai hâte de rentrer dans le sujet de cet article et d'arriver aux monnaies frappées par les Arabes dans les pays conquis. Aussi bien, ce chapitre d'histoire monétaire jette-t-il, suivant nous, un grand jour sur l'esprit de la conquête musulmane.

Le numéraire aux légendes grecques et au type byzantin était celui qui avait cours dans tous les pays soumis à l'empereur de Constantinople.



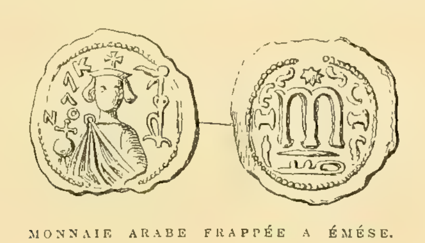
MONNAIE D'OMAR-IBN-EL-KHATTAB

Les Arabes, chez lesquels il était parvenu du reste, le rencontrèrent en Palestine, en Syrie, en Égypte. De toutes les choses familières à un peuple, celle qui pénètre le plus dans ses habitudes, c'est la monnaie. Par elle, il se retrouve dans sa langue, dans ses usages et, pour ainsi dire, dans son autonomie. Que, par impossible, un effet violent de la conquête la fasse disparaître, le trouble est profond, les transactions deviennent impraticables. Le conquérant arabe de la Palestine et de la Syrie respecta donc la monnaie du Grec conquis; il se soumit même à elle, il l'adopta pour lui-même dans une sage mesure; le vainqueur contre-signa de son nom la monnaie du vaincu. Nous avons des pièces frappées à Chalcis au nom d'Omar. Elles présentent d'un côté l'effigie de l'empereur portant une longue croix et le globe crucigère, de l'autre le nom de la ville en caractères grecs, et à l'exergue, en grec aussi, ce mot OMAR, auquel correspondent sur une des faces de la pièce les mots arabes : عمر بن الخطاب Omar-Ibn-El-Khattab.

Omar était calife, c'était un compagnon du prophète; les musulmans

jurent encore par sa science, et pourtant il admettait les représentations figurées, puisqu'il les autorisait sur la monnaie, cette chose officielle par excellence. Ce n'est pas tout : dans ces années qui touchent pour ainsi dire à Mahomet, celles dans lesquelles vit dans toute sa puissance l'esprit du Prophète, nous trouvons toute une séric de médailles. Celles de Damas par exemple. Que disent-elles? Je les décris. Au droit : l'effigie impériale qui entoure le mot ΔΑΜΑСΚΟС. Au revers la légende arabe : ضرب دمشق, frappée à Damas. On lit en outre le mot جايز *qui peut passer*. C'est une monnaie bilingue à l'usage des deux peuples; un trait d'union que le commerce rend nécessaire entre le vainqueur et le vaincu. Quelques-unes de ces pièces portent la légende ANNO XVII, c'est-à-dire la dix-septième année de l'hégyre. D'autres présentent l'abréviation ΛΕΦ. Ces trois lettres ont beaucoup intrigué les numismatistes. Je ne vois, pour ma part, dans une interprétation bien simple de ces médailles, que le commencement du mot λεφτὸν, λεπτὸν qui désigne en grec la monnaie de cuivre. J'aurai à développer ailleurs cette explication.

Le système monétaire arabe est le même à Émése. L'empereur est

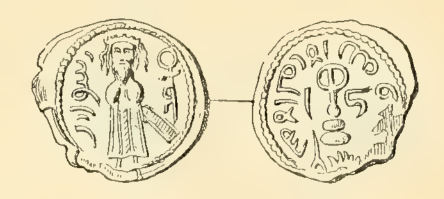


MONNAIE ARABE FRAPPÉE A ÉMÉSE.

debout avec les mêmes attributs que sur les pièces de Damas. D'un côté le mot ΚΑΛΟΝ (bon), de l'autre le mot arabe طيب, qui le traduit. Ainsi à Antaradus, à Héliopolis, à Tibériade : toujours l'effigie impériale, et au nom grec de la cité répond le mot arabe qui en est la traduction.

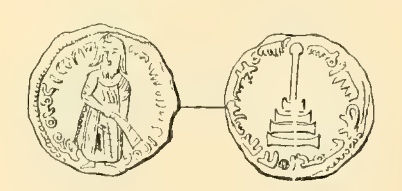
L'usage des figures était donc adopté. Il avait force de loi; au dire même de Makrizy, l'historien de la monnaie arabe, le calife Môaviah frappa des dinars sur lesquels il était représenté ceint d'une épée. Nous ne possédons pas cette monnaie d'or. Mais nous avons les médailles d'Ab-el-Malek qui fut nommé calife cinq ans après la mort de Môaviah, l'an 60 de l'hégyre. Elle représente le calife vêtu de sa grande robe, ses longs cheveux séparés sur le front, armé du cimeterre, et elles portent cette légende arabe : لعبد الله عبد الملك امير المومنين. *Pour le serviteur de Dieu, Abd-el-Malek, chef des croyants*. Depuis un demi-siècle,

la conquête est faite, elle a pris pied dans les contrées soumises ; la monnaie s'est donc dégagée des nécessités politiques qui, au début, lui imposaient la langue et les types du numéraire grec, elle a hautement proclamé la foi musulmane par cette profession qu'elle écrivit en lettres arabes : *Il n'y a de Dieu qu'Allah, Mahomet est l'envoyé d'Allah.*



MÉDAILLE D'AB-EL-MALEK.

De la monnaie grecque il ne reste plus qu'un souvenir : une croix haussée sur ses degrés et qui se termine par un globe ou par un Φ. Amman, Émése, Halep, Manbesch, Chalcis, etc., frappent dans leurs ateliers ces médailles avec le nom et le portrait du calife. Cette habitude monétaire dure longtemps encore. Nous la retrouvons jusqu'en l'année 77. Un dinar d'Ab-el-Malek portant la figure de ce prince est entouré



DINAR DU CALIFE ABD-EL-MALEK.

dans l'une et l'autre de ses faces de cette légende : *Au nom de Dieu : Il n'y a de Dieu qu'Allah, le seul, Mahomet est l'envoyé d'Allah. Au nom de Dieu. Ce dinar a été frappé l'an 77.* ضرب هذا الدينر سنة سبع بسم الله وسبعين.

Il paraît que les docteurs, plus orthodoxes que l'émir des croyants, blâmèrent cet emploi des portraits sur la monnaie, car le calife, sur leurs représentations, abandonna ce type monétaire et ordonna la fabrication d'une pièce purement arabe, avec des légendes pieuses. Elle date de l'an 77. Pourtant nous trouvons encore et pendant quelques années la monnaie à figure. Elle est frappée par El-Nôman, émir du Maghreb. Le buste est de face, imitant l'image impériale : la croix qui surmonte d'ordinaire le diadème a été remplacée par une aigrette de pierreries. La

croix du revers, haussée sur trois degrés, se termine par un globe. On lit au droit la légende arabe : *dans l'an 80* et au revers la phrase : بسم الله هذا امر به النعمن. *Au nom de Dieu; fait par l'ordre d'El-Nôman.* Mousa-ben-Noseir, le vainqueur de l'Afrique et de l'Espagne, frappe monnaie



MONNAIE D'EL-NÔMAN, ÉMIR DU MAGHREB.

en son nom. Comme les califes, ces premiers conquérants, il respecte le type de la monnaie du peuple vaincu. Ses médailles portent les effigies accolées des deux empereurs, avec cette légende latine : MVSA F. NVSIR (Musa filius Noseïr). Il adopte la réforme d'Ab-el-Malek, c'est-à-dire qu'il fait inscrire sur la monnaie la profession de foi musulmane : *Au nom de Dieu, il n'y a de Dieu qu'Allah, le seul, il n'a point d'associé.* Voici la réunion des lettres latines qui résume cette phrase sur les monnaies de Mousa.

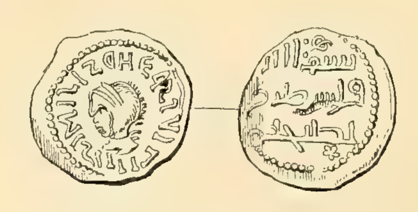
IN NDNINDSNISISNDS.

L'interprétation de cette légende semble impossible à première vue; mais en étudiant de près ce singulier assemblage de lettres, on y retrouve, dans les initiales des mots, la traduction de la formule pieuse des monnaies musulmanes. Voici comment la phrase se reconstruit :

IN N*omine* D*omi*NI N*on* D*eu*S NISI S*olus* N*on* D*eo* S*ocius*.

En s'approchant de l'Espagne, les Arabes rencontrèrent la monnaie des Visigoths. Ils l'acceptèrent aussi et ils la reproduisirent en gardant la tête diadémée des pièces des rois goths, autour de laquelle courait une légende latine, traduction des légendes pieuses de la monnaie musulmane, et en affirmant par une légende arabe l'autorité du vainqueur. Nous possédons des pièces frappées à Tanger dans les premiers temps de la conquête. Elles présentent la tête de style barbare des rois goths, et au revers on lit : *Au nom de Dieu, ce fils a été frappé à Tanger* بسم الله فلس ضرب بطنجه. Ce fait de la reproduction de la monnaie des peuples conquis par le conquérant arabe, que nous avons observé dans la Syrie, dans l'Égypte, dans l'Afrique, nous le retrouvons aussi et plus persistant encore dans la Perse et dans le Tabéristan. La monnaie

arabe se soumettant à la monnaie sassanide lui emprunte ses types et sa langue. Elle lui laisse la représentation de ses rois sassanides et ses légendes pelhwi. Peu à peu elle introduit les caractères arabes : elle offre soit des légendes pieuses, soit des noms de gouverneurs des pays soumis, et cet usage, commencé aux premiers jours même de la con-



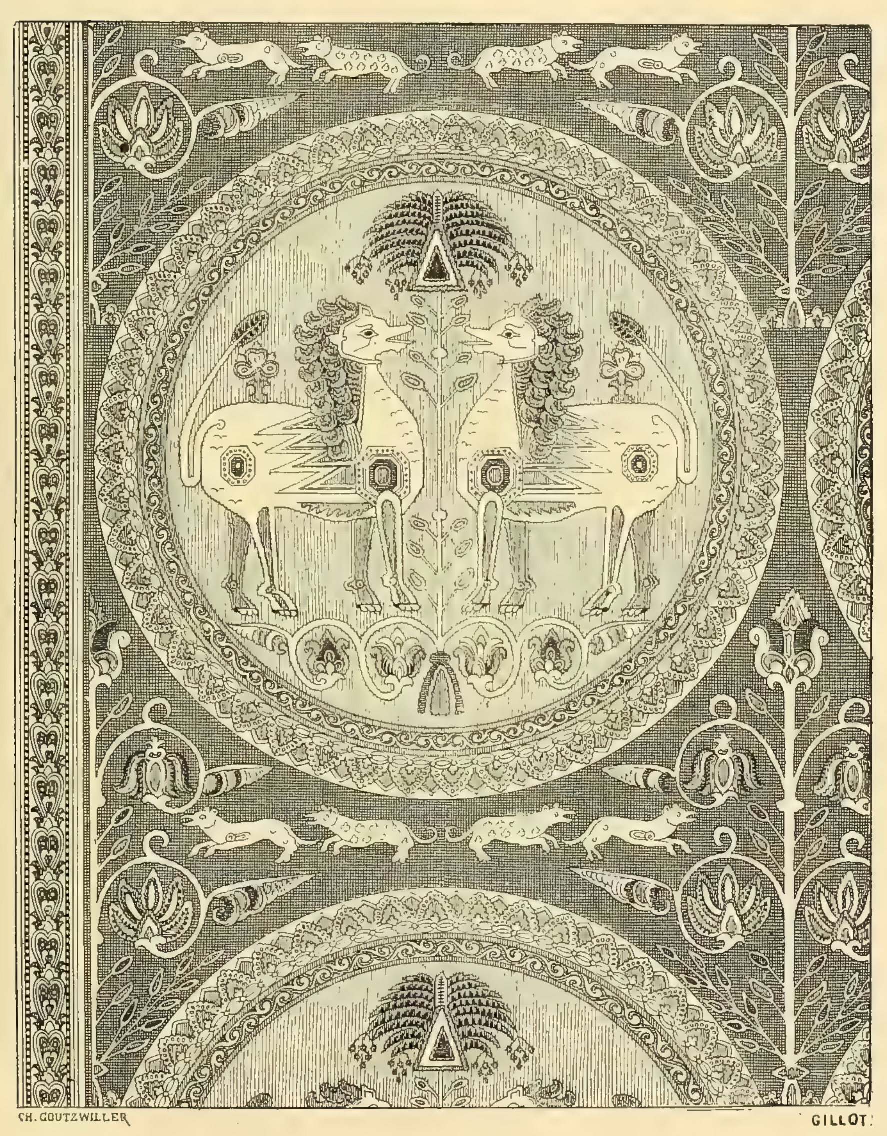
MONNAIE ARABE FRAPPÉE A TANGER.

quête, se poursuit très-avant pendant tout le Ier siècle de l'hégire; il persiste même dans le Tabéristan, par exemple, jusqu'à la seconde moitié du IIe siècle, c'est-à-dire sous le règne de Haroun-el-Raschid. Partout la même politique, partout l'adoption des figures sur la monnaie. Il n'y avait dans ce fait rien qui blessât la foi des premiers croyants; ce ne fut que plus tard que la conscience de certains docteurs se troubla et qu'elle souleva les questions de réprobation contre des images. Jusque-là, les représentations figurées avaient donc été admises.

Le calife Abd-el-Malek accueillait, nous l'avons dit, les peintres byzantins à la cour de Damas. A côté de ces artistes que la libéralité des khalifes appelait autour d'eux, des artistes arabes se formèrent bientôt en imitant les œuvres qu'ils avaient sous les yeux. Dès le Ier siècle de l'hégire, les images du Prophète se multiplièrent pour se répandre dans tout l'Orient, ainsi que les représentations des saints personnages de l'Ancien Testament, que l'islamisme avait de tout temps vénérés. Leur type admis, propagé, franchit les pays de religion musulmane, pénétra dans les Indes et jusque dans la Chine. C'est ce que nous apprend le récit d'un certain Ibn-Wahab, un Arabe, qui, vers l'an 900 de notre ère, avait visité toute l'Asie orientale et pénétré dans la capitale du Céleste Empire. De retour de ses voyages, cet homme s'était établi à Bassorah. Là il racontait qu'admis en présence de l'empereur, il avait été interrogé par lui sur l'état politique des royaumes musulmans et sur les mœurs de ces pays lointains. Après plusieurs questions qu'il n'est pas de mon sujet de rappeler, l'empereur demanda à Ibn-Wahab s'il reconnaîtrait la figure du Prophète. Le marchand répondit : Oui. Un officier tira alors de

la boîte, où elles étaient renfermées, des feuilles de dessin qu'on fit passer sous les yeux du voyageur.

Ibn-Wahab reconnut successivement les divers prophètes de sa reli-



ÉTOFFE DE TENTURE ARABE DU XIIe SIÈCLE.

gion : Noé et son arche sainte, Moïse armé de sa verge sacrée et entouré des enfants d'Israël. « Voici, dit-il, Jésus sur son âne, au milieu de ses douze apôtres. Voici la figure du Prophète, mon cousin, sur qui soit la

paix ! » A cette vue, il fondit en larmes. Le Prophète, disait-il, était monté sur un chameau, ses compagnons étaient groupés autour de lui ; tous portaient à leurs pieds des chaussures arabes ; tous avaient des cure-dents à leur ceinture. Ibn-Wahab nomma aussi l'un après l'autre tous les prophètes de l'islam, suivant les attributs qui les distinguaient, comme un homme pour qui ces sortes de représentations étaient fort habituelles et fort connues. Ces images nombreuses que l'Arabe voyageur avait sous les yeux n'étaient sans doute que des reproductions de celles qui circulaient dans les pays musulmans et que le marchand de Bassorah retrouvait loin de sa patrie.

Mais ce n'était pas seulement les portraits des personnages vénérés par la piété des fidèles que la tradition des fidèles avait conservés. L'art avait aussi recueilli avec un soin précieux les images des califes, des grands capitaines, des poëtes célèbres et des hommes auxquels leurs talents avaient fait une grande renommée. Les copies de ces portraits étaient nombreuses ; les arts industriels s'en étaient emparés pour en propager les reproductions. Dans les ateliers de Kalmoun, de Bahnessa, de Dabik, de Damas, où se confectionnaient les plus riches soieries, les beaux velours, les magnifiques tapis, dont les produits constituaient le commerce le plus étendu et le plus fécond de l'Orient, les ouvriers avaient pour usage de rehausser la beauté des tissus sortis de leurs mains par les représentations connues et acceptées de tous. A l'élégance du dessin, à la beauté des couleurs, les ouvrages des grandes manufactures de l'Asie joignaient l'intérêt de tableaux véritables. C'était tantôt des chasses, des fêtes, des concerts, des danses d'almées; tantôt des combats, des luttes, des festins, toutes les scènes enfin de la vie musulmane. L'historien Makrizy raconte que la garde turque révoltée contre El-Mostanser-Billah mit au pillage le palais de ce calife, l'an 460 de l'hégyre. Alors parmi une foule de tapis de soie tissus d'or, de toute grandeur et de toute couleur, les séditieux trouvèrent près de mille pièces d'étoffes qui présentaient la suite des différentes dynasties arabes, avec les portraits des califes, des rois et des hommes célèbres. Au-dessus de chaque figure était écrit le nom du personnage, le temps qu'il avait vécu et les principales actions de sa vie. Les tentes du calife, les pavillons, les vastes pièces de son palais étaient formées d'étoffes d'or, de velours, de satin de Damas dont quelques-unes couvertes des plus belles peintures représentaient des figures d'hommes, d'éléphants, de lions, de chevaux, de paons, d'animaux et d'oiseaux de toute espèce. La plus riche et la plus curieuse de toutes les tentes du sultan était celle connue sous le nom de *la Grande Rotonde*. Il fallait cent chameaux

pour porter les diverses parties de ce merveilleux édifice, avec les cordes, les meubles et tous les ustensiles qui formaient ses accessoires. Les

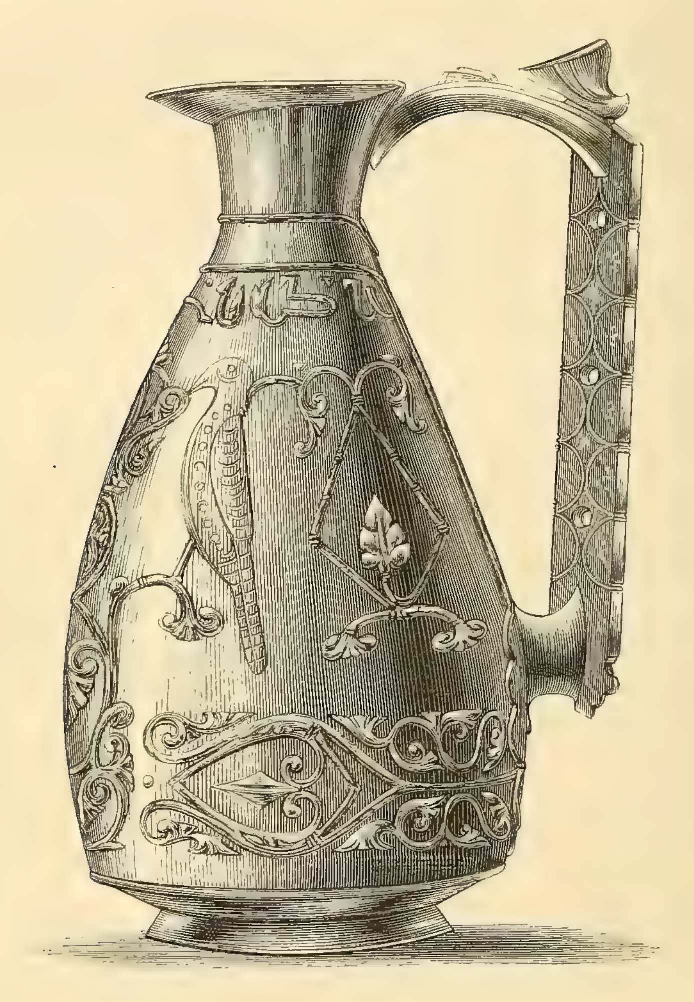


ÉTOFFE DE TENTURE ARABE DU XIV[e] SIÈCLE.

parois de ce pavillon étaient couvertes de figures d'animaux et de peintures de la plus grande beauté.

Pour se rendre compte des prodigieuses richesses de l'Orient, il faut

lire tout entière la description du trésor de ce calife d'Égypte. Ces quelques pages de Makrizy composent un chapitre bien rapide, mais bien curieux. Cest la liste abrégée du trésor du souverain du Kaire,



BUIRE ORIENTALE DU Xe SIÈCLE, EN CRISTAL DE ROCHE.

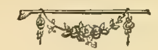
(Musée du Louvre.)

avec ses pierreries, ses émeraudes, ses rubis, ses perles innombrables, ses miroirs d'acier, de porcelaine, de verre enrichis de filigranes d'or et d'argent, avec ses échiquiers et ses damiers, ses milliers de figures d'ambre et de campêche, ses milliers de vases d'or destinés à recevoir des narcisses et des violettes, ses meubles, ses bassins, ses ai-

guières, ses cristaux, ses tables d'onyx et de pierres dures, ses coffres, ses encriers de sandal, d'aloès, d'ébène du pays des Zindjes. Tout disparut comme disparurent un à un, et à Damas, et à Bagdad et au Kaire, et dans tant d'autres villes, ces musées de l'industrie de l'Orient. Les invasions des Turcomans et des peuples de la haute Asie, les déprédations des barbares dispersèrent ou anéantirent ces merveilles. A peine trouve-t-on encore quelques objets échappés au pillage et qui témoignent aujourd'hui du goût et des industries des Arabes pendant leur époque de grandeur. Depuis quelques années, on s'est mis à la recherche des étoffes arabes; les découvertes heureuses qu'on a faites à ce sujet nous disent assez quelle était l'habileté des artistes musulmans, non-seulement dans l'ajustement des dessins, mais encore dans la disposition des figures fréquemment employées. Makrizy nous parle de plats d'or émaillés et incrustés de couleurs de toute espèce. De cet art des émailleurs arabes, le trésor de l'abbaye de Saint-Maurice-d'Agaune possède une remarquable pièce : c'est un vase d'or, orné d'émaux cloisonnés très-délicats, dont l'une des plaques porte deux lions debout et affrontés, séparés par le *hom*. L'historien arabe cite aussi des vases de cristal offrant, gravés en relief, soit des noms, soit des figures. La buire orientale en cristal de roche que l'on voit au Louvre nous semble remonter à cette époque du xe siècle avec ses dessins, ses oiseaux et sa légende en relief : « Bénédiction et bonheur à son possesseur. » Le musée d'histoire naturelle de Florence possède un vase en cristal de roche qui nous paraît être un des plus beaux échantillons de cet art arabe. Le savant M. Amari a bien voulu m'en envoyer une description : « Le vase est en forme de poire avec une anse rectiligne et un bec bordé en or ou en métal doré. Sa hauteur est de 0m,155, sa circonférence de 0m,30. Une ornementation analogue à celle que l'on remarque dans l'inscription de la kouba à Palerme court sur la panse, sur laquelle se détachent en relief deux cygnes affrontés; et une légende arabe contient les vœux de bonheur pour le propriétaire. »

HENRI LAVOIX.

(*La suite prochainement.*)



LE PORTRAIT D'HOMME

DU MUSÉE DE MONTPELLIER

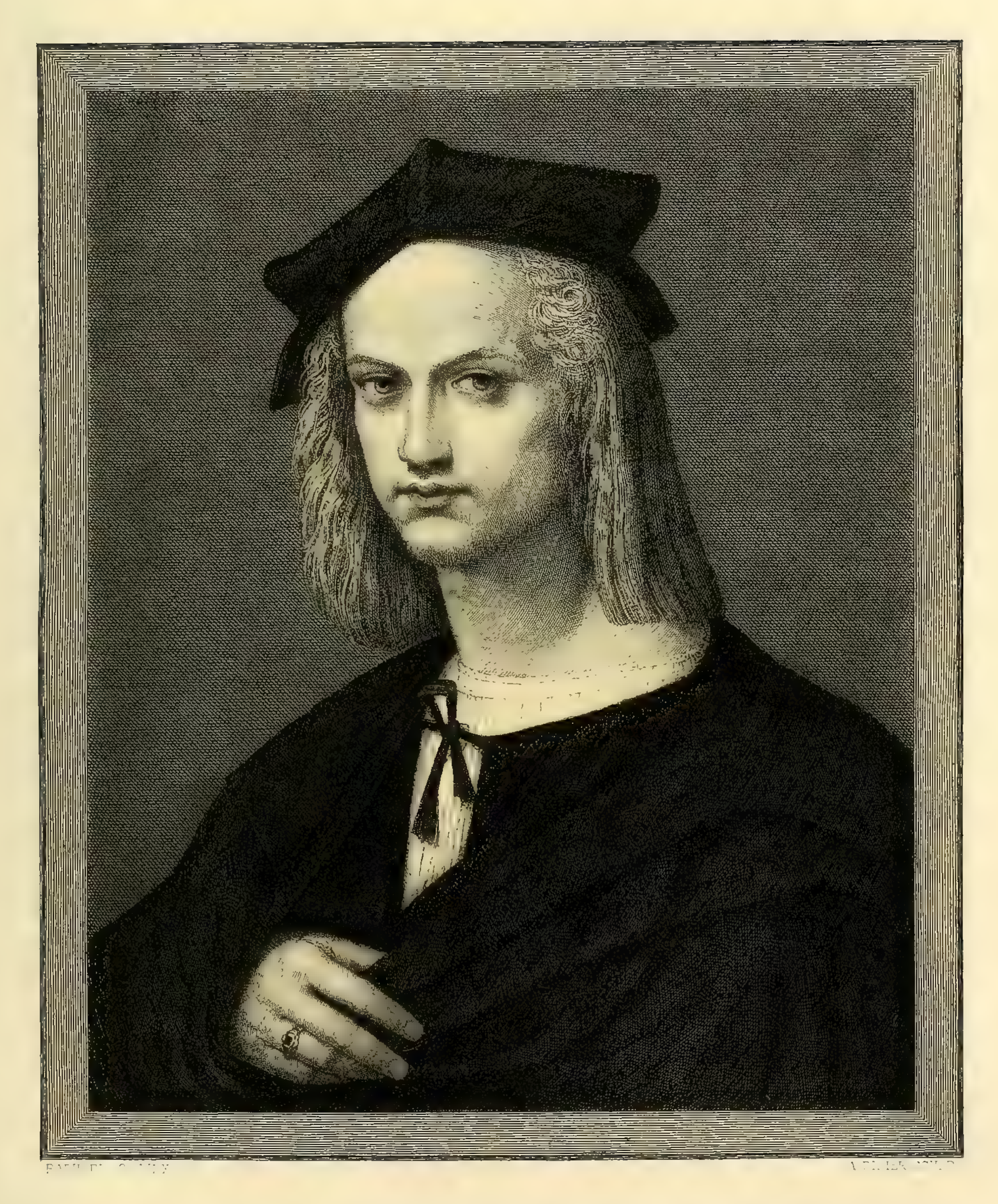


Le portrait d'homme que reproduit ici la belle gravure au burin de M. Didier, est la perle la plus rare d'une collection, qui en compte beaucoup, du Musée de Montpellier, le plus riche de nos musées de province avec celui de Lille.

C'est en effet une admirable et charmante collection, qui par la variété et l'imprévu des renseignements l'emporte sur beaucoup de musées étrangers de second ordre, surtout depuis que la magnifique donation de tableaux et de dessins modernes, de M. Bruyas, est venu compléter l'œuvre si généreusement commencée par Fabre, Collot et Valedau. Le regretté Jules Renouvier lui a consacré naguère, dans la *Gazette*[1], une quinzaine de pages d'érudite et fine critique; mais cette étude sommaire et rapide, qui pique et met en éveil la curiosité plus qu'elle ne la satisfait, ne rend que plus nécessaire un travail approfondi. Nous ne l'entreprendrons pas aujourd'hui; nous voulons seulement dire quelques mots du *Portrait de jeune homme* classé sous le nº 405 du catalogue et attribué à Raphaël.

Nous ne nous interdirons pas toutefois de rappeler brièvement à nos

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. V, p. 7-23.



PORTRAIT D'HOMME

lecteurs ce que renferme de plus précieux le Musée de Montpellier. C'est d'abord, pour ne citer que le fin du fin, le portrait qui nous occupe avec une belle et ancienne copie d'un portrait de Raphaël aujourd'hui perdu, celui de Laurent de Médicis, peint en 1518; puis, sans sortir des portraits, de David, un portrait du médecin Leroy (1783), en robe de chambre rose à reflets changeants, celui de M. de Joubert, admirable et traité en esquisse comme celui de Mme Récamier, et une figure académique d'*Hector* qu'il exécuta pendant son pensionnat à Rome, en 1779; un superbe portrait d'Espagnol, par Sébastien Bourdon; un groupe de *Jeunes Gens dessinant d'après le plâtre,* œuvre forte et originale, d'un peintre ordinairement brutal et maniéré, Moïse Valentin; et un Chardin unique, incomparable, le merveilleux *Portrait de Mme Geoffrin,* — une vieille femme, au visage railleur et fin, encadré de dentelle blanche, assise, faisant de la tapisserie et vêtue, avec l'élégance des vieilles femmes, de vêtements trop larges, — provenant du marquis de Montcalm; puis le plus beau Ribera que nous connaissions en France, pour l'accent lumineux et la fermeté du travail; une *Sainte Marie l'Égyptienne,* à demi nue et dans l'extase de la prière, splendide étude de modelé anatomique; deux Zurbaran de la vente Soult, *l'Ange Gabriel* et *Sainte Agathe;* le *Petit Samuel* de Reynolds, l'un des très-rares tableaux du grand portraitiste anglais qui aient passé le détroit; *la Mort de sainte Cécile,* du Poussin, gravée lorsqu'elle faisait partie du cabinet du bailli de Breteuil; la *Promenade en calèche,* chef-d'œuvre de Swebach Desfontaines, et les ravissantes esquisses peintes par Prud'hon pour les quatre figures allégoriques, *les Arts, le Plaisir, la Philosophie* et *la Richesse,* exécutées en l'an VIII, pour l'hôtel du citoyen Lonois, rue Laffitte, depuis hôtel de la reine Hortense et de Rothschild, et dont le Louvre a acquis les cartons à la vente Laperlier; puis encore onze tableaux ou études de Greuze, — un joli chiffre pour les amateurs de cet aimable et sentimental disciple de Jean-Jacques, — dont deux compositions célèbres dans son œuvre, *la Prière du matin*[1] et *le Gâteau des Rois,* du cabinet de Duclos-Dufresnoy. Ce sont enfin les petits hollandais de la collection Valedau, un amateur du bon temps et de la vieille roche, en exemplaires admirablement purs et choisis, qui à la cote du jour vaudraient plus d'un million : le Terburg, n° 482, l'un des Terburg les plus exquis qui soient pour la largeur du faire et la qualité des roux et demi-teintes ambrées; *la Souricière,* de Gérard Dow; *l'Intérieur d'estaminet,* de Van Ostade; *l'Enfileuse de perles,* chef-d'œuvre de Mieris; *les Fagots,* de Wouwermans; *la Petite*

1. Gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts,* t. V, p. 21.

Flotte, de Guillaume Van de Velde; la *Vue des bords de la Meuse*, de Cuyp, un autre chef-d'œuvre, noble et grave comme un Claude; un petit Paul Potter, qui égale presque le célèbre bijou de la galerie d'Aremberg; des Ruysdael superbes, des Téniers de premier choix, surtout *la Leçon de flageolet*[1], *la Fête du village*, *la Tabagie de l'homme au chapeau blanc* et *la Tabagie de l'homme à la cruche de grès*, des Jean Steen, et bien d'autres encore que nous ne pouvons citer. Nous ne devons pas oublier non plus la précieuse collection de dessins laissée par Fabre, dans laquelle se trouvent deux dessins de Raphaël de premier ordre et notamment cette étude pour une figure de *la Dispute du Saint-Sacrement* avec le sonnet, *Nello pensier*, etc., reproduit en fac-simile dans *la Gazette*; les deux marbres de Houdon, *la Frileuse et l'Été*, exécutés, l'une en 1783, l'autre en 1785, et la répétition originale en terre cuite du Voltaire assis, du même, aujourd'hui au foyer du Théâtre-Français.

A ces richesses déjà grandes il faut ajouter, dans un sens exclusivement moderne, celles non moins grandes de la collection Bruyas: tableaux, études, esquisses, ébauches, dessins et aquarelles, en nombre considérable, de toute la pléiade romantique de 1820 à 1850; des Decamps, des Deveria, des Troyon, des Rousseau, des Millet, des Corot, des Marilhat, surtout des Géricault, des Delacroix, des Tassaert, des Courbet, les quatre préférés de l'ardent et humoristique collectionneur, et une suite presque sans rivale de bronzes de Barye.

Mais fermons cette trop longue parenthèse et revenons au portrait d'homme, au *Portrait de jeune homme d'environ vingt et un ans*, comme le qualifie le livret, donné par Fabre en 1825. C'est une œuvre célèbre, presque à l'égal du merveilleux *Jeune Homme vêtu de noir* du Louvre, tant par sa valeur propre que par les controverses qu'elle a fait naître. Nous avons été ces jours derniers à Montpellier; nos impressions sont donc toutes fraîches.

C'est une figure de jeune homme, — de vingt à vingt-cinq ans, — en buste et vue de trois quarts, presque de face. Elle est peinte sur un panneau de bois haut de $0^{m},61$ et large de $0^{m},51$. Il a la tête couverte d'un toquet noir d'étudiant, à quatre pans, sorte de barrette molle en drap. Les cheveux abondants, d'un couleur châtain clair tirant sur le roussâtre, tombent droit de chaque côté de la figure, qu'ils encadrent, et sont coupés carrément à la hauteur des épaules, selon la mode du temps. Le front, très-haut, bombé et découvert par la toque, reçoit toute la lumière; les yeux, au contraire, d'un beau bleu sombre, souriants et

1. Gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. V, p. 17.

doux lorsqu'on les regarde attentivement, empruntent un caractère de gravité mélancolique à la façon dont ils sont enfoncés sous l'orbite et cernés dans la pénombre de l'arcade sourcilière. Le nez est droit, long et un peu fort, mais remarquable dans son attache avec les sourcils, qui est très-belle ; les narines, au contraire, sont rondes, insignifiantes et assez mal dessinées. Les joues, plutôt creuses que pleines, ont ces méplats caractéristiques qui trahissent si bien les fatigues du plaisir dans la première jeunesse et sous l'émail jaune du vernis on en devine la tendre et juvénile rougeur. La bouche est petite ; les lèvres, fraîches et sensuelles, sont d'un carmin exceptionnellement vif pour un portrait de cette époque. Le menton est fermement modelé, quoique un peu court, et son contour est finement estompé par l'ombre d'un duvet naissant. Le cou, entièrement découvert, est robuste et s'attache vigoureusement aux épaules. Le buste est vêtu d'une chemise à petits plis, dont on aperçoit le liséré, et, par-dessus, d'une veste noire fermée sur la poitrine par un nœud de ruban, et d'un épais manteau de même nuance que retient la main droite dont l'annulaire est orné d'une petite bague à chaton de rubis. Toute la figure se détache sur un fond vert très-foncé, et dans l'ensemble elle est plutôt d'un blond habitant du Frioul ou du Tyrol que d'un Florentin. Elle manque d'esprit et presque d'intelligence ; mais ce qui lui donne son incomparable caractère de séduction, c'est cette douceur mélancolique, sorte de tendresse amoureuse qui est répandue sur tous ses traits.

Quel est ce beau jeune homme au regard sérieux,
Sous le brillant aspect d'une ardente jeunesse ?
Il captive le cœur, il enchante les yeux
Et jette sur notre âme un voile de tristesse[1].

Mais ce beau portrait est-il de Raphaël ? La question est délicate et nous n'y touchons qu'avec une certaine crainte. Après mûr examen et longue comparaison, non-seulement avec les chefs-d'œuvre du Louvre mais avec tout ce que nos souvenirs nous ont laissé des portraits de Raphaël en Italie, nous persistons dans le doute émis, d'abord par Passavant avec sa grande et haute autorité, puis par Renouvier, par M. Waagen, par M. Clément de Ris[2], qui accentue la note, et par M. A. Lavice dans son catalogue raisonné des Musées de France. Nous allons même plus loin que M. Clément de Ris qui, de tous ces écrivains, est celui qui

1. *Rome, Dresde et Montpellier,* Poésies écrites en voyage par M. Curmer, Paris, Aubry, 1863.

2. *Les Musées de Province,* p. 267 et 268.

a le mieux et le plus longuement étudié le portrait de Montpellier ; nous le refusons absolument et catégoriquement à Raphaël. Nous savons que nous avons contre nous l'opinion de quelques artistes, qui l'ont vu en passant, de la plupart des habitants de la localité et, ce qui est plus grave, du graveur lui-même, de M. Didier. Malgré cela et malgré le faire très-soigné, trop soigné même de cette peinture, naïvement exécutée à petits coups de brosse, entre-croisés comme des traits de burin, rien ne révèle à nos yeux la touche, toujours franche et très-personnelle du maître divin, même avant son départ pour Rome, c'est-à-dire avant 1508. Bien plus, tout y contredit.

Restons donc dans le doute ; car s'il est facile de dire qu'elle n'est pas de Raphaël, il est plus difficile de l'attribuer à un autre avec quelque certitude. Ce qui est incontestable, c'est que l'œuvre n'est ni romaine, ni vénitienne, ni milanaise ; elle est ou florentine ou bolonaise, et de l'extrême fin du XVe siècle. Parmi tous les noms mis en avant, et en laissant sans hésitation de côté ceux de Ghirlandajo et du Pontormo, c'est à celui du Francia que notre secrète conviction nous conduit. Nous savons qu'il est de mode, depuis quelque temps, de mettre au compte du maître bolonais la plupart des anonymes du XVe siècle italien. Toutefois, à l'égard du portrait de Montpellier, et quoiqu'il ne soit pas de la même main que le portrait d'homme en noir, du Louvre, qui a été, à tort selon nous, porté sous le nom du Francia, nous croyons qu'il y a de fortes présomptions pour s'en tenir à cette dernière attribution. Le style, le coloris, le caractère général du dessin, la lourdeur des attaches du cou et de la main, jusqu'à cette naïveté un peu minutieuse et cette recherche patiente de l'exécution, tout nous paraît révéler une main de miniaturiste ou de graveur. A la vue du portrait de Montpellier, nous avouons que le souvenir de toutes ces belles œuvres de la Pinacothèque de Bologne, signées du *Francia aurifex*, nous est revenu invinciblement à la mémoire.

Quoi qu'il en soit d'ailleurs de toutes ces discussions, ce portrait est, par la conservation aussi bien que par le style et l'expression, un morceau d'une rare et insigne valeur, qui mérite pleinement sa réputation, et que *la Gazette* se félicite d'être la première à reproduire par le burin de l'un de ses graveurs.

Il est malheureux que la filière historique de cette belle œuvre soit aussi obscure que son origine. Tout ce que nous savons, — le renseignement est bien minime, — c'est qu'il fut acheté par Fabre, vers 1816, pour quelques écus, dans une vente aux environs de Florence ; que celui-ci, après l'avoir nettoyé et très-habilement restauré, le montra à

Canova et à quelques connaisseurs du temps, qui l'attribuèrent à Raphaël, que l'ambassadeur du roi de Prusse lui en offrit à ce moment 40,000 francs, et qu'enfin il entra au Musée de Montpellier lors de la première donation de Fabre en 1825.

C'était une piquante et bizarre figure que celle de Fabre, et la plus spirituelle assurément avec celle de Wicar de toutes celles que nous rencontrons à cette époque parmi les élèves de David qui se fixèrent en Italie, à la fin du Directoire. « Causeur spirituel et original, amateur et curieux, — c'est Sainte-Beuve qui parle, — un peu paresseux comme le sont volontiers les causeurs, il avait plus d'esprit et de finesse que d'ambition et était plus fait pour la société et le dilettantisme que pour la gloire. » Peintre assez médiocre et aujourd'hui oublié, il doit sa notoriété, d'abord à sa longue liaison avec la comtesse d'Albany[1], cette gracieuse et séduisante énigme, qui groupa autour d'elle ce que l'Italie renfermait alors de plus illustre et de plus distingué, cette petite princesse d'Allemagne, comme disait ironiquement Chateaubriand, qui, après avoir été la femme du dernier des Stuarts et la compagne du premier poëte tragique de l'Italie, avait fini entre les bras d'un petit peintre français; ensuite au legs généreux par lequel il institua sa ville natale légataire universelle de sa bibliothèque et de toutes ses collections artistiques. Il laissa en effet à Montpellier la bibliothèque entière d'Alfieri, moins ses manuscrits autographes qu'il réserva à Florence, celle de la comtesse d'Albany et la sienne propre, ses tableaux, ses dessins, ses pierres gravées et tous les objets d'art qu'il avait réunis pendant son long séjour en Italie.

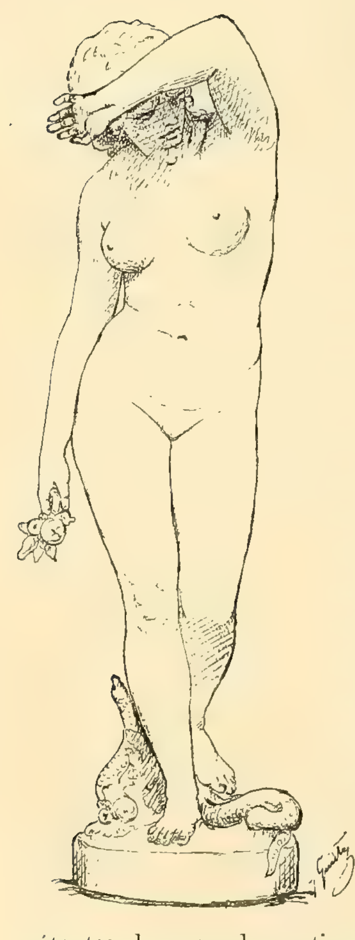
LOUIS GONSE.

1. Voir au sujet de cette liaison Delécluze, *Souvenirs de soixante années*, p. 163-168; Simond, *Voyage en Italie;* Saint-René Taillandier, *la Comtesse d'Albany;* Paul-Louis Courier, *la Conversation* qu'il écrivit à Naples en 1812; et Sainte-Beuve, les *Nouveaux Lundis*.



LE SALON DE 1875[1]

XI.



Puisque je viens de finir les bronzes par une statue de grand homme, parlons des œuvres en marbre de même nature, et d'abord de la statue de Jeanne d'Arc, qu'on ne saurait trop honorer, mais qui n'est pas heureuse cette année. Sur trois statues, deux ne comptent guère. Dans l'une elle est sur le bûcher, très-tourmentée et un peu trop en façon de sainte de la rue des Saints-Pères. Dans une autre, celle de M. Albert Lefeuvre, où elle est en paysanne maigrichonne avec sa quenouille et sa fusée, le tronc sur lequel elle s'appuie est bien haut, et les arbres sont rarement favorables à la sculpture. Celle de M. Frémiet est plus considérable, mais elle a aussi ses défauts. Je n'ai pas à parler de sa statue équestre de la place des Pyramides, qu'on a beaucoup critiquée, à mon sens très-injustement ; c'est de beaucoup la meilleure figure de Jeanne d'Arc qui ait encore été faite. Elle a étonné à cause de son armure d'homme d'armes, qui est cependant toute la vérité, puisque l'un des prétextes de sa condamnation a été d'avoir repris des vêtements d'homme dans sa prison. Sous ce rapport, il n'y aurait rien à dire au vieux tableau

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XI, p. 489, et t. XII, p. 5.

récemment exhumé et dont on a beaucoup parlé, si le personnage, où on veut la voir à côté de la Vierge et qui est en pendant d'un saint Michel, n'était pas très-probablement un saint George; mais, outre les témoignages contemporains, la curieuse et authentique statuette équestre de la collection de M. Carrand, qui a dû servir d'enseigne en haut d'une hampe, nous la montre entièrement vêtue d'une lourde armure masculine. M. Frémiet, dans cette nouvelle figure, a-t-il cédé au sentiment de surprise du public, et, tout en ne sortant pas du costume de guerre, a-t-il voulu forcer l'opinion à lui revenir en faisant autrement et en féminisant l'armure? Toujours est-il qu'au-dessous du casque il a fait par derrière tomber sur ses épaules ses cheveux dénoués; qu'il lui a mis un habit de mailles qu'on voit par derrière sur les cuisses et par devant sur la poitrine au-dessus de la cuirasse, qui s'arrête au-dessous des seins comme une pièce de corsage, et qu'il a fait pendre de la pointe du casque un voile long, assez peu heureux, et si étroit qu'avec du vent il flotterait au loin comme la flamme d'une lance. J'ai oublié de dire qu'elle était agenouillée; mais les cuisses sont trop pliées, et la motte de terre, qui lui sert comme de prie-Dieu, donne à la figure quelque incertitude comme stabilité. Peut-être eût-il mieux valu prendre franchement le parti traditionnel de l'agenouiller à angle droit, comme dans les vieilles figures funéraires; la statue en eût été plus simple et par là meilleure. Je m'en tiens, comme on voit, à la première statue de M. Frémiet, qui me satisfait bien autrement.

M. Préault, qui a été le fougueux romantique que l'on sait, s'est bien *assagi* depuis. Il a envoyé cette année une grande statue de Jacques Cœur, en longue robe et debout, certainement destinée à la ville de Bourges. Rien de plus simple ; elle ne donnerait aucune idée des audaces et des fantaisies violentes des anciennes œuvres de l'artiste, qui sortait de la sculpture à force de chercher l'effet et de tendre à la poésie. Son *Jacques Cœur* n'a pas ces prétentions, et s'en trouve en somme fort bien. Au contraire, M. Bartholdi a cherché à mouvementer et à rendre pittoresque la grande statue de Champollion le jeune, qui doit être commandée pour Grenoble ou pour Figeac, où il est né, et que mérite pleinement celui qui a donné à la France l'honneur de découvrir le premier les lois de l'interprétation des hiéroglyphes. Le costume du savant de 1802, avec son habit étriqué, avec sa culotte collante et à pont, avec ses courtes bottes à l'écuyère, était difficile à mettre en valeur. M. Bartholdi, qui s'entend à donner à un monument l'esprit de son sujet, témoin sa jolie fontaine de Martin Schœn à Colmar, — car, malgré la terminaison méridionale de son nom, il est Alsacien, — a posé

sur une grosse tête de sphinx brisé la jambe gauche du savant, ainsi très-relevée, et combiné ce mouvement avec celui du bras qui porte la tête et s'appuie sur le genou.

Des représentations en pied il est facile de passer aux bustes. J'ai parlé de celui du dernier archevêque de Paris; après lui, le meilleur buste d'homme du Salon est celui, par M. Crauk, de M. Prugneaux en redingote. L'on doit citer l'Honoré de Balzac de M. Vasselot, qui a bien conservé, sans vulgarité, la grosse tête et les longs cheveux plats du modèle; — en bronze, le buste d'Alexandre Dumas, fait en 1854 par M. Étex, où cependant il y a un faux air de Lablache; de M. Claudius Popelin, l'émailleur, par M. Guilbert; du docteur Parrot et du peintre Henner, par M. Paul Dubois; — en terre cuite, le buste très-ressemblant de M. Egger, par M. Cougny, et celui très-vivant de M. Febvre, de la Comédie française, par M. E. Doublemard.

Dans les bustes de femmes, qui sont très-nombreux, je citerai d'abord: en plâtre, Mlle Georgette Olivier, du Palais-Royal, par M. Laurent-Daragon; en terre cuite, Mme B..., par M. Guillemin, remarquable entre autres par l'habileté du châle de dentelle posé sur les épaules; — en bronze, la petite et jeune tête de Mlle Marthe, par M. Carlier; — en marbre, Mme H..., par M. Iselin; — par Mme Fina Nicolet, Mme G. N..., avec une pâquerette à son corsage ouvert en peignoir, et Mlle M. N..., avec une rose à son corsage coupé en carré, et surtout Mlle M. Magnier, du Gymnase, par M. d'Épinay, dont nous donnons le dessin. Les bustes en marbre de Mme de T... par M. Barrias, de Mme Ratazzi par M. Clésinger, qui a mis bien des recherches un peu puériles dans les colorations des rubans, de Mme D..., par M. Declercq, appartiennent à la série des bustes presque en demi-corps avec les deux bras, ce qui ne donne pas l'importance et le résultat qu'on en attend. On en a fait dans la première moitié du XVIIIe siècle, et il n'est pas facile de se tirer du motif avec autant de bonheur; mais en soi le parti est plutôt malheureux. Le buste est forcément une convention qui n'a rien du caractère général de la composition d'une statue, et ne comporte pas une pose trop accusée. C'est un morceau de statue cassée, ce qui est désagréable à l'œil, et l'on en arrive fatalement au maniérisme par la nécessité de perdre et d'entourer la coupure dans des draperies, toujours invraisemblables, et qui ne pourraient pas se continuer plus que le corps. C'est en somme une recherche bâtarde et de décadence, qui tourne facilement à la prétention et à l'afféterie; les bras y sont bien autrement difficiles à arranger que dans une figure entière et arrivent le plus souvent à un arrangement antinaturel. A plus forte raison ne faut-il pas y

ajouter des accessoires d'architecture et ne pas accouder un buste de femme à une portion de balcon. C'est encore pis que l'inévitable morceau



Mlle MAGNIER, PAR M. D'ÉPINAY.
(Croquis de l'artiste.)

de balustrade avec lequel les photographes font promener leurs modèles.

Ce sont aussi des bustes qu'un certain nombre de têtes de fantaisie, dont quelques-unes sont agréables ; ainsi, par M. Aizelin, une tête d'Ophé-

lie, qu'un sculpteur anglais ou américain voudrait bien avoir faite, et une tête de Marguerite sortant de l'église, les yeux baissés, habillée, comme dans un tableau de Leys, avec une coiffe et un manteau uni à petit col recourbé. Le *Printemps*, par Mme Léon Bertaux, est une sorte de jeune Mercure avec des ailes de papillon dans les cheveux. La tête, en bronze d'une zingarelle, en calotte et avec un collier de sequins, faite par M. Charles Toppfer à Rome, en 1873, et traitée en ébauche, ne manque pas de caractère.

Le buste de Christ de Mme Marcello est d'un sentimentalisme efféminé qui plairait plus en Italie qu'en France ; mais sa tête de forte et belle Romaine avec un ruban dans les cheveux, et surtout sa *Phœbé*, avec une guirlande de fleurs, dont la tête fine se souvient de Coustou, sont relativement plus simples, et par là même plus sculpturales, que les bustes où elle s'inspirait des coiffures contournées et bizarrement pénibles de certains dessins de Michel-Ange. Comme il est impossible de l'égaler et même de l'imiter dans ses vaillances, il est inutile de le suivre quand il descend à la recherche des petitesses compliquées. La tête de courtisane, altière et inquiétante, où M. Desiré Ringel traduit les traits du *Succube* des *Contes* de Balzac, en la coiffant des longues barbes d'un riche bonnet à la normande, est, malgré ses bras, une œuvre qui demande le bronze. M. Eugène Robert est à citer pour son marbre élégant de la jeune princesse Marie de Toscane en costume du XVIe siècle ; l'épingle qui traverse les cheveux, et le petit col, courbé et découpé à jour, sont en ivoire curieusement travaillé. Cette juxtaposition de deux matières, dont l'une est dure et l'autre si facilement cassante, est curieuse pour une fois, mais il serait peu heureux de voir répéter ce qui ne peut être qu'une exception.

Ajoutons que, dans ces têtes de fantaisie, la meilleure, l'une même des meilleures du Salon, est la tête de forgeron en marbre de M. René de Saint-Marceaux. Il est aussi bien français que florentin, mais la tête est vivante, forte et pleine d'accent dans sa laideur animée. C'est la première chose de cette valeur que je voie de M. de Saint-Marceaux. Est-ce seulement un hasard heureux? Les pointes en tous sens de son buste de femme en bronze sont bien un peu inquiétantes ; mais la tête du forgeron n'en est pas moins d'une réalité très-vigoureuse.

Revenons aux statues dont les bustes nous ont éloigné, et d'abord aux groupes. S'il fallait s'en rapporter à la taille, celui de M. Perraud l'emporterait sans conteste. Un homme nu boit à l'amphore que lui tend une femme. Il importe peu que la femme soit une Source, l'homme un des Compagnons d'Hercule et que le groupe soit appelé le *Jour* ;

l'homme, qui ouvre trop les jambes, n'a pas besoin de s'appuyer avec cette force sur la taille de la femme. Dans cette grandeur, les détails



CÉPHALE ET PROCRIS, PAR M. ERNEST DAME

(Croquis de l'artiste.)

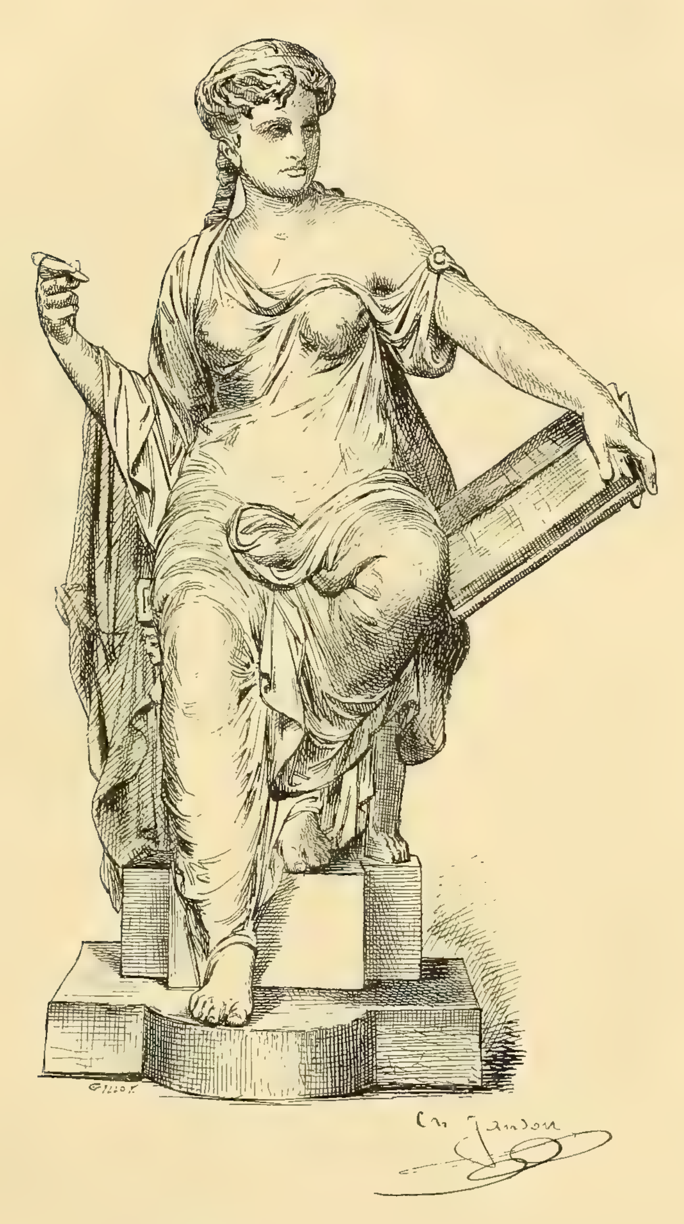
paraissent grossiers et sans accent; mais comme l'œuvre est destinée à l'un des jardins de l'avenue de l'Observatoire, elle pourra gagner, surtout par derrière où la ligne de la femme est heureuse, quand elle sera

isolée, encadrée d'arbres et vue de plus loin que dans la nef du Palais de l'Industrie.

Le groupe en plâtre de *Céphale et Procris*, par M. Ernest Damé, est une œuvre remarquable; les lignes n'en sont pas confuses, mais bien pondérées, et la tête de l'homme est douloureusement passionnée. Le sujet même rend impossible qu'on ne rentre pas dans la donnée du groupe antique d'*Achille* et de *Patrocle*, et dans celui de la *Phrosine et Mélidor* de Prud'hon. Toute figure d'homme, soulevant un corps inerte et traînant à demi, sera penchée sur lui, et l'autre figure sera toujours supportée sur son bras gauche, parce que le droit se réserve instinctivement la plus grande liberté du mouvement; des conditions identiques produisent forcément une certaine ressemblance, mais le groupe de M. Damé, qui a eu raison de ne pas courir après le nouveau quand même, est une œuvre vraiment sculpturale, digne de l'exécution, et que nous espérons revoir, et au Salon et dans une belle place définitive.

C'est aussi une œuvre bien distinguée que la *Muse de l'Histoire* de M. Janson. Elle est assise, tenant une plume d'une main et de l'autre une grande tablette, et dans son immobilité elle présente un heureux mouvement de lignes par la façon dont l'une de ses jambes s'étend dans toute sa longueur, tandis que l'autre jambe, dont le pied est posé sur une marche supérieure, se présente avec la flexion du genou. Les plis, mouillés en rond comme ceux de la *Venus genitrix*, habillent noblement le corps, et le contour général s'inscrit architecturalement dans un losange allongé. En haut de la montée droite d'un bel escalier de lignes sévères, qui lui ferait un premier piédestal et y mènerait l'œil pour l'y arrêter, cette figure serait dans la condition vraiment monumentale pour laquelle elle a été conçue.

Ce que le public regarde le plus dans les figures de femmes ce sont les deux torchères de M. Itasse, placées naturellement des deux côtés de l'entrée, *le Baiser* et *la Rosée*, qui sont accompagnées d'Amours. La richesse a sa raison d'être dans un motif ornemental comme celui-ci, mais il serait bon de ne pas dépasser la mesure et de ne pas exagérer la polychromie des matières. Le sol est en mosaïque florentine de pierres dures; les bronzes, qui ont des parties en émail cloisonné, sont entièrement dorés, et tous les brillants de cet or empêchent de voir ce qui est en marbre. Les plis des draperies sont trop fouillés et trop cassés; le marbre onyx dont elles sont faites offre de lui-même tant de veines, de taches et de teintes, qu'il faut laisser, comme l'a toujours fait M. Cordier, à la forme plus de simplicité et de suite, sous peine d'arriver à une confusion absolue produite par la contradiction trop répétée entre le



LA MUSE DE L'HISTOIRE, PAR M. JANSON.

(Dessin de l'artiste.)

jeu des lignes colorées de la matière et les formes de la draperie. Aux lumières, toute cette richesse brillera de manière à empêcher de voir l'œuvre du sculpteur.

Dans les autres figures de femmes, nous retrouvons les motifs que l'on reprendra toujours : l'*Hébé* debout, de M. Gustave-Frédéric Michel, qui se pâme en s'appuyant sur l'aile ouverte et dressée de l'aigle amoureux ; — une *Laïs* tenant des bijoux, par M. Thabard, qui, dans sa réminiscence un peu mouvementée de l'aspect de la *Vénus d'Arles*, tiendra bien sa place dans une des niches de la cour du Louvre ; — l'*Andromède* debout, de M. Charles Gauthier, attachée aux poignets par une chaîne dont les maillons carrés auraient pu être moins bien faits, mais dont la ligne est heureuse. L'*Ève au serpent*, de M. Guitton, destinée à être coulée en bronze et placée en avant du bâtiment des reptiles au Jardin des Plantes, est debout et met, pour se cacher, son bras au-dessus de son front en entendant la voix qui lui reproche sa transgression ; le corps, élégant dans sa force, reste dans un mouvement simple, qui fait valoir les beautés de la poitrine et des jambes savamment étudiées et exécutées. Citons encore la figure funéraire de M. Bougron, agenouillée le long d'un tombeau ; la figure de femme nue, assise sur un pouf et mettant l'un de ses bas, que M. de Kesel a appelée *Après le bain*, et *la Danse de l'abeille* de M. Charles Cordier ; la femme, qui se meut sur le sol avec la lenteur alanguie des danses orientales, retient d'une main son vêtement qui sans ce mouvement glisserait à terre. Peut-être les jambes sont-elles un peu courtes, mais il y a dans le buste des morceaux d'une très-grande habileté.

Les statues masculines dignes d'être nommées sont peut-être plus nombreuses que celles de femmes. Citons d'abord le modèle en plâtre, par M. Guillaume, d'un terme de faune rieur et barbu, auquel un Amour tire la barbe et qui tient le canthare à deux anses particulièrement consacré à Bacchus ; ce motif a été compris par l'artiste dans un sentiment pittoresque où, avec une volonté de plus serrer la forme, il y a cependant une préoccupation du style du XVIIe siècle français.

L'*Orphée* nu de M. Desbois, qui n'est encore qu'en plâtre, est l'une des bonnes figures du Salon ; il joue de la lyre, assis et la jambe droite en arrière ; la tête, levée vers le ciel, est d'un mouvement passionné qui anime heureusement tout le corps. Le *Ganymède* de M. Pallez est compris dans un sentiment qui n'est pas ordinaire. Il tient déjà la coupe dont le divin breuvage commence à l'enivrer et à l'enlever à l'humanité, car il quitte la terre et s'enlève de lui-même plus qu'il n'est enlevé par l'aigle amoureux, dont les ailes éployées s'étendent des deux côtés de sa tête.

Quant au *Démosthène* déclamant sur le bord de la mer, de M. Leroux, c'est un effort considérable dont il faut tenir grand compte. L'effet toutefois est



PAQUES FLEURIES, PAR M. VOYEZ.

(Croquis de l'artiste.)

bien violent. Car non-seulement son lourd manteau de laine est agité par le vent, mais, en l'étant dans tous les sens, il l'est d'une façon trop pondérée et trop égale. L'auteur ne se serait-il pas souvenu des plis harmo-

nieux qu'on trouve dans les vêtements légers des danseuses d'Herculanum ou, bien plutôt encore, des adorables petites statuettes en terre cuite que les fouilles ont livrées à notre admiration depuis un certain nombre d'années. Leurs vêtements sont légers, — de l'air tissu, comme on disait, — et l'équilibre charmant de leur pondération rapide est la suite du mouvement rhythmique de la danseuse; M. Leroux ne l'aurait-il pas transporté à une autre étoffe et à un autre sujet, et n'aurait-il fait que le dramatiser? En tout cas il y est moins vraisemblable et inquiète l'œil plus qu'il ne le satisfait.

Par le *Petit Justicier*, de M. Guilbert, qui tient par le cou un chat coupable, dont la mine piteuse est fort réjouissante, nous arrivons à la sculpture de genre. On y a remarqué, de M. Briois, une statuette d'enfant, *Giotto*, assis à terre et dessinant un mouton dans le sable, et, de M. Toselli, un jeune *Tasse* qui se souvient de l'élégance des œuvres, dans cette donnée, de Bosio et de Triqueti. *Pâques fleuries*, de M. Voyez, est une mince jeune fille, coiffée de courtes nattes tombantes et vêtue d'une robe collante du XVe siècle et tout unie, sauf deux petits crevés aux coudes, qui, son livre d'une main et un rameau de buis dans l'autre, descend les marches d'une église. On ne saurait trouver de contraste plus parfait avec le *Saltimbanque*, en maillot et en caleçon pailleté, de M. Félix Martin; mais pourquoi est-il de grandeur naturelle? Il aurait suffi d'une statuette. L'*Alsacienne* portant un enfant, de M. Geoffroy le fils, qui comporte cependant la grande dimension, serait peut-être plus agréable si elle était réduite de moitié. Cette question de mesure appliquée à la nature du sujet et au sentiment dans lequel il est traité n'est pas sans difficultés, et l'on en a ici sous les yeux un exemple frappant dans une œuvre plus importante.

On se souvient du succès qu'a eu le petit modèle du groupe que M. Delaplanche appelle l'*Éducation maternelle*. La tendresse et la bonté patiente de la femme du peuple assise, qui apprend à lire à sa fille, et l'attention de l'enfant debout à côté d'elle y sont d'une nature et d'un sentiment très-justes. Cette année, il est exécuté en marbre de grandeur naturelle, et l'on s'étonne de le trouver froid, un peu vide, en même temps qu'on se demande où il serait vraiment à sa place, car, étant de cette taille, il a besoin de ne pas avoir à lutter contre des statues plus variées et plus frappantes. Cette légère inquiétude ne vient que de la taille trop grande et surtout de la matière; le marbre demande ou le nu, ou des mouvements de draperies, ce qui manque. Le bronze l'aurait mieux soutenu, et sa place toute naturelle serait au centre de la cour d'une grande école primaire.

Barye, l'animalier de génie qui vient de s'éteindre à l'âge de soixante-dix-neuf ans, n'avait pas exposé, mais nous avons sous les yeux un beau groupe de M. Caïn, qui est réellement monumental. C'est un lion et une lionne, qui se disputent un sanglier. La femelle est un peu en arrière, et le mâle, peu galant, en prenant possession de la bête, donne sur l'épaule de sa compagne un bon coup de patte d'avertissement pour la rappeler à l'obéissance conjugale. On voit le frémissement des corps comme des gueules, et l'on pense au rugissement de ces grands fauves emportés par le désir violent de cette belle lippée. Rien de plus juste comme passion animale et de plus net comme ligne. Ce serait un bien beau groupe en bronze à mettre dans un grand jardin.

Nous ne quitterons pas les salles de l'Exposition sans consacrer quelques lignes aux repentirs de la dernière heure, c'est-à-dire aux oubliés par le fait de confusions de notes et de *lapsus* de mémoire, et sans citer la *Léda* de M. Courtat, les belles marines hollandaises de M. Van Hemskerke, les grands paysages de MM. Busson et Hanoteau, l'idylle de M. Émile Lévy, l'imposante vue du Tibre, *flavus Tiberis*, le fleuve aux eaux jaunes, de M. Jules Didier, les portraits de M. Tiburce de Mare et le grand et très-curieux carton de vitrail de M. Hussenot. Nous rectifierons enfin l'erreur typographique qui nous a fait attribuer à M. Émile Breton, l'habile paysagiste, qui lui-même expose trois tableaux, la belle composition de M. Jules Breton, *les Feux de la Saint-Jean*.

XII

Il y aurait en réalité à parler longuement de l'architecture. Le public n'en tient guère de compte, et il a tort; il y a peu d'années où ce coin perdu du Salon n'offre des choses ou belles ou intéressantes. En dehors des projets, plus difficiles à juger pour la majorité des visiteurs, les études des anciens édifices de la France, faites la plupart pour la belle suite de la Commission des monuments historiques, qui a heureusement échappé aux stupides incendies de la Commune, sont toujours du plus grand intérêt. C'est comme un voyage, dans lequel on revoit, et sous un esprit nouveau, ce qu'on connaît déjà, et aussi ce qu'on ne connaît pas encore et que l'on ne verra peut-être jamais. Mais le Salon est fermé maintenant, et cette année une étude sérieuse, qui appartient si bien à l'esprit de la *Gazette*, serait tardive et, en un sens, inutile. Ce que nous allons en dire trop rapidement n'est que l'expression très-sincère de notre regret de ne pas nous étendre davantage sur un sujet aussi important.

L'espace et le temps nous forcent à le remettre, mais nous tenons au moins à ne pas sembler ni le méconnaître, ni l'oublier.

Dans la partie moderne, on revoit naturellement plusieurs des projets qui avaient été envoyés au concours de l'église de Montmartre, comme aussi beaucoup de monuments funéraires érigés ou à ériger en commémoration des victimes de la guerre. Le projet de reconstruction de la grande église de Saint-Martin à Tours, par M. Baillargé, serait fort à discuter, car, si le plan en est judicieux, l'habillement de la forme et la décoration sont empruntés à des sources disparates. Il y a là un mélange trop divergent de roman auvergnat, de roman de l'Ile-de-France du XIIIe siècle, de clochers repercés comme on n'en a fait qu'au commencement du XVIIe siècle, même de néo-gothique et d'imitations de l'Opéra.

Citons aussi, parmi les projets contemporains, celui de M. Paul Lorain pour la construction provisoire qu'on avait espéré un moment élever place du Carrousel, en avant du petit arc de triomphe, pour l'exposition des Musées de province. L'idée sera certainement reprise plus tard; elle était trop honnête, trop favorable aux véritables intérêts des Musées de province, trop curieuse pour le public, trop utile à l'histoire de l'art, pour ne pas aboutir un jour. Espérons que ceux qui y réussiront rencontreront moins d'indifférence et de fausses protestations de concours, moins de mauvaise volonté, moins d'attaques personnelles, directes ou voilées, et même, ce qui ne gâtera rien, un peu moins d'impolitesse.

Comme toujours, c'est la partie archéologique qui reste la plus intéressante, et l'antiquité romaine, cette mère nourrice de tous nos arts, y est brillamment représentée par les belles études de M. Dutert sur le Forum, qui ont obtenu à si juste titre la médaille de première classe, et par celles de M. Scellier sur le mont Palatin.

Pour le moyen âge, ce sont les études sur les châteaux qui ont le pas : celles de M. Viollet-le-Duc sur Pierrefonds; de M. Eugène Millet sur Saint-Germain-en-Laye; de M. Corroyer sur le mont Saint-Michel, cette étonnante merveille de l'architecture religieuse, civile et militaire; de M. Benouville sur le petit château, peu connu et datant du XVIe siècle, de Graves près Villefranche de Rouergue; de M. Lafollye sur le château de Pau. Pour les églises, elles sont pour la plupart romanes; ce sont : par M. Formigé, celle de Conques, bien connue par les études archéologiques sur son trésor, de MM. Mérimée et Darcel; — par M. Boudin, l'église du Dorat (Haute-Vienne); — par M. Mimey, l'abside du Puy; — par M. Bruyerre, Notre-Dame d'Orcival dans le Puy-de-Dôme; — par M. Lisch, l'église de Surgères dans la Charente-Inférieure avec les deux cavaliers de sa façade; — par M. Gion, ce qui reste à Soissons de Saint-

Pierre-au-Parvis. Parmi les églises plus récentes, nous devons à M. Boeswillwald des études sur Saint-Serge d'Angers, à M. Baudot celles sur Saint-Nicolas de Blois, à M. Ruprich-Robert celles sur les églises d'Ouistreham et de Bernières dans le Calvados, et à M. Lisch la façade de l'élégante chapelle seigneuriale du château de Thouars. Des portions d'édifices sont même étudiées en détail; ainsi nous devons à M. Louis Sauvageot l'heureuse restitution du jubé construit au xv[e] siècle dans l'église de Fécamp et maintenant en morceaux, comme aussi à M. Deschamps une vue du Puits-de-Moïse, l'un des chefs-d'œuvre de la sculpture bourguignonne et même de l'ancienne sculpture française. Il y a moins de travaux sur l'architecture étrangère; M. Frampton nous fait cependant connaître le réfectoire et la tour de Beaufort dans l'hôpital Sainte-Croix à Winchester, M. Lecomte la grande mosquée de Gaza, qui est une église du temps des croisés, et M. Savoulesco la petite église d'Arges en Roumanie, si curieuse avec ses dômes bulbeux et ses placages de mosaïques du xv[e] siècle. Il y aurait beaucoup à dire sur tout cela; aujourd'hui je ne puis pas même l'indiquer.

XIII.

D'ailleurs il y aurait peut-être infiniment à faire, aussi bien pour l'architecture, qui est le grand art, celui qui contient tous les autres et duquel ils sont tous sortis, que pour les arts accessoires qui se sont successivement joints aux tableaux du Salon.

L'exposition en réalité ne devrait comporter que deux choses: la peinture et la sculpture. Déjà l'on ne regarde guère la dernière; les femmes vont s'y asseoir et voir les fleurs; la plupart des hommes n'y restent que pour fùmer un cigare. Quant à la peinture, ce qui est le plus vu dépend absolument de la porte par où entre le public; il examine trop la première salle, assez bien les deux ou trois qu'il voit ensuite, à peine toutes les autres parce que la fatigue est venue, et elle vient vite à ceux qui ne voient des tableaux que par curiosité, sans aimer vraiment la peinture et sans avoir l'habitude de la regarder sérieusement. Tout le reste, pour le public, demeure non avenu; il n'en voit rien, car il n'y met pas les pieds. Sauf les premiers jours, où l'on y rencontre les artistes eux-mêmes, leurs amis et les vrais curieux, les quatre grands balcons en couloir où sont l'architecture, les dessins, la gravure et les faïences, sont absolument le désert. D'un côté, c'est un abandon immérité, et de l'autre ceux qui n'y vont pas y regarderaient, s'ils y allaient, bien des choses avec plaisir.

Le remède ne serait-il pas dans des expositions spéciales et séparées? Celles, plus restreintes, si intelligemment faites par l'initiative de quelques clubs et aussi celles où ne figurent que les œuvres d'un seul artiste, montrent que le public se dérange pour autre chose que pour le Salon. De plus, le succès des expositions d'aquarellistes et d'aqua-fortistes, qui sont courantes en Angleterre, fait la même preuve. Ces dernières seraient peut-être ici trop spéciales et exclusives; mais une exposition composée de toutes les espèces de gravure et de lithographie serait bien autrement intéressante et se verrait beaucoup mieux que le coin presque honteux où elles sont aujourd'hui comme reléguées dans le grand pandémonium du Salon. Dans une autre exposition, celle qui comprendrait tout ce qui n'est pas de la peinture, les dessins de tout genre et les aquarelles auraient aussi bien plus d'importance qu'au Salon. Le peintre qui a des tableaux n'envoie pas toujours en même temps un carton, une étude, ni une aquarelle; dans une exposition spéciale, il en enverrait pour y figurer aussi, et le public verrait bien des choses qui actuellement ne lui sont jamais montrées. En tout cas ce qui y serait exposé serait vu parce qu'on irait exprès pour le voir. Il en serait de même de l'architecture; si elle avait l'honneur d'une exposition distincte, au Palais des Beaux-Arts par exemple, dans la salle de la *Melpomène*, où elle serait tout à fait à sa place, le public la tiendrait en bien autre estime du moment qu'on la lui ferait réellement considérer comme une chose qui mérite d'être exposée à part. Il y viendrait bien plus de monde qu'on ne croit, et ces visiteurs volontaires regarderaient et connaîtraient. Je n'ai parlé ni de la céramique ni des émaux, parce qu'en somme ces arts sont toujours bien incomplétement représentés aux Salons qui n'en donnent aucune idée. La plupart du temps les belles choses n'y viennent pas, et il s'en glisse de bien médiocres qui ne sont que de l'art industriel. Les expositions spéciales, celles de l'Union centrale par exemple qui ont sur ce point une bien autre valeur, suffisent d'ailleurs parfaitement.

En somme il y a là une réforme à entreprendre. En même temps que le Salon lui-même serait plus restreint et par là même plus remarquable, ces trois expositions distinctes d'architecture — de gravure — de dessins et d'aquarelles, — auraient non-seulement plus de valeur que dans l'ensemble où elles sont perdues; mais de plus — ce qui est le vif et le vrai de la question — elles seraient suivies et regardées, ce qu'elles n'obtiennent pas, bien qu'elles aient tous les droits à l'être. Le public et les artistes y gagneraient donc également.

XIV.

Maintenant, et pour finir, je tiendrais à dire quelques mots du livret lui-même, dans sa forme matérielle. On l'a ramené à un prix régulier de un franc, et l'on a bien fait. Un livret, qui s'achète en quelque sorte forcément, et qui se vend ici à plus de milliers d'exemplaires qu'on ne le pense, — il s'est vendu cette année à 51,509 exemplaires, — fait toujours ses frais et bien au delà. Il faut même mettre un livret de musée à bon marché; on ne le réimprime que quand il va s'épuiser, et à ce moment il y a longtemps qu'il ne coûte plus rien. Les livrets de musées ne sont d'ailleurs pas ici en question; mais une chose certaine, à propos du livret de l'exposition, c'est qu'il est trop gros, et par là même si incommode qu'on voit à l'exposition tout le monde le porter sous le bras; personne ne le tient à la main, et, depuis qu'il grossit, on le consulte de moins en moins, les femmes surtout; ce gros volume ne s'arrange pas avec leurs petites mains gantées; elles l'achètent, elles l'emportent, mais elles ne s'en servent pas. Le défaut est que le caractère est trop gros et qu'il y a trop de blanc.

Il est juste, naturel et utile de mettre en tête la liste des artistes antérieurement récompensés. Aucun des visiteurs à coup sûr ne s'en sert au Salon même, mais on la retrouve plus tard une fois dans la bibliothèque, et c'est un renseignement historique précieux. Malheureusement elle occupe près de cent cinquante pages, et il serait facile de la faire tenir en moins de cent. Il y a par exemple toute une colonne de blanc, c'est-à-dire toute une colonne perdue, pour isoler en tête l'indication H. C. (Hors concours). Il est probable que cela est fort commode pour les opérations du Jury, mais la même utilité existerait en mettant cette indication en lettres grasses sans perdre de blanc au commencement de toutes les autres lignes. La suppression des coupures et des blancs produits par les lettres de l'alphabet serait également utile pour gagner de la place, car, les noms étant rangés par ordre alphabétique, il n'est pas besoin de les séparer en chapitres; personne n'ira chercher le Z au commencement. Or, en fait, — en prenant les pages ordinaires, celles où il n'y a pas d'articles avec des notices en petit texte qui, pouvant être plus ou moins longues, doivent par là même être mises en dehors, — il y a sous ce rapport une très-grande différence entre le livret de 1875 et les anciens livrets. Pour prendre les extrêmes, il y a beaucoup de pages actuelles où, avec une indication d'une ligne par tableau, il n'y a que de six à neuf tableaux, tandis qu'en 1847, par exemple, avec une impression tout

aussi lisible, il y a peu de pages où il n'y en ait pas de neuf à douze et quelquefois davantage. L'impression actuelle est donc, comme on dit, beaucoup trop *blanchie*. Je le répète, il ne s'agit pas ici d'une question de prix de revient. Le livret, quel qu'il soit, fera toujours bien au delà de ses frais; il s'agit d'une question de commodité et d'usage. Plus le livret est gros, moins le public s'en sert, et ce sont les artistes qui y perdent, quelquefois pour l'intelligence de leur sujet, toujours pour la connaissance de leur nom.

Je ferai encore une autre remarque: depuis un certain nombre d'années, on a ajouté, ce qui est des plus curieux et des plus utile, le lieu de naissance et les maîtres de l'artiste. Quand on a fini par penser à demander officiellement aux artistes ces indications toutes naturelles, on y avait en même temps compris la date de leur naissance. Sur ce point, l'on a trouvé, et d'une façon très-générale, des répugnances invincibles. Il peut sur cette question de l'âge y avoir un certain nombre d'hommes qui soient femmes, mais il y a encore autre chose qu'une petitesse vaniteuse. Un très-jeune homme peut très-bien ne pas vouloir paraître aussi jeune qu'il l'est en réalité; au contraire, un homme plus âgé peut ne pas vouloir le paraître trop. C'est l'œuvre qui est exposée, c'est elle qui est en question, et non pas l'âge de celui qui l'a produite. L'expérience est donc faite; c'est un renseignement que les historiens futurs de l'art doivent se résigner à chercher ailleurs, puisque les intéressés se refusent à le donner; non pas tous, à coup sûr, mais il serait impossible que cette mention se trouvât à quelques artistes et ne se trouvât pas à tous. Il en faut donc porter son deuil.

Par contre un détail très-important, qui ne prendrait pas de place, parce que presque toujours il tiendrait dans le bout de ligne blanc qui termine chaque article, c'est la dimension de l'œuvre. Une statuette de marbre ou de bronze peut avoir six pouces ou trois pieds; la *Prise de Malakoff* de M. Yvon et la *Bataille de Solférino* de M. Meissonier sont loin d'être de la même taille. Il n'importe au Salon; on a la chose devant les yeux, mais on l'oublie ensuite. Lequel est le plus grand des deux paysages qu'on a vus et dont l'on se souvient? Quelle est la proportion entre la hauteur et la largeur? En fait de Lédas, par exemple, il y en a qui sont debout, il y en a de couchées; la dimension seule suffirait à le rappeler. Je ne veux sur ce point citer qu'un exemple. Le Louvre possède un petit tableau de David qui représente Bélisaire, et c'est celui-là qu'il a exposé en 1783. Nous le savons par le livret, qui le dit exceptionnellement « d'environ quatre pieds de long sur trois pieds de haut ». Sans cela on penserait forcément à l'énorme tableau, de la grandeur des

Sabines et du *Léonidas*, peint en 1780, acheté par l'Électeur de Trèves, ensuite par Lucien Bonaparte, et dont la toile du Louvre n'est qu'une réduction postérieure. Cette année même il ne serait pas inutile de laisser la trace formelle que la figure couchée de M. Henner est un très-petit tableau, d'une toute autre taille que sa grande femme couchée sur un divan de velours noir qui était de grandeur naturelle, et que sa tête de femme n'a qu'un pied de haut, tandis que son portrait d'homme en a quatre et non pas sept. L'histoire de l'art est plus intéressée qu'il ne semble à cette précision, et, comme il suffirait, dans le bulletin qu'on donne à remplir aux artistes, d'ajouter une colonne pour y écrire les dimensions, qu'ils savent tous et qu'ils n'ont aucune raison de refuser, ce serait sérieusement une indication précieuse. Elle servirait surtout à l'avenir, j'en conviens; mais sur tant de points on a si peu fait dans ce sens que l'on devrait bien ne pas imiter la négligence de nos prédécesseurs et faire plus souvent quelque chose pour ceux qui viendront après nous.

ANATOLE DE MONTAIGLON.



JAN VAN GOYEN

I.



Il y a de la curiosité, mais de la justice plus encore, dans l'ardeur intelligente qui pousse la critique moderne à rechercher les origines, à interroger les commencements. Elle met son honneur à faire un peu de lumière autour des choses qui n'ont pas été racontées, elle met sa joie à rendre aux bons travailleurs du passé la place qu'ils devraient occuper dans les respects de l'histoire. Cette enquête, à peine ébauchée, a déjà donné d'excellents résultats, et pour nous en tenir ici au chapitre spécial de l'art hollandais, on sait que la hiérarchie des maîtres de cette grande école est bien près de se renouveler. Peu à peu chacun reprendra son rang. Le chevalier Van der Werff a beaucoup baissé; les deux Mieris sont compromis; la situation des Verkolie n'est pas rassurante. Est-ce là un caprice de la mode? Non, c'est la marche heureuse de l'esprit, la préférence légitimement donnée à la bonne peinture sur celle qui ne l'est pas. A propos des hommes et des œuvres, le jugement devient plus exact et plus équitable. L'étude sincère produit le fruit attendu, et chaque pas fait dans la voie de la vérité a la valeur d'une conquête.

L'humble paysagiste Jean Van Goyen a largement bénéficié des tendances de l'esprit nouveau. Très-estimé au XVIIe siècle, il avait vu son étoile pâlir pendant cent cinquante ans; on le classait volontiers parmi les comparses, et voici qu'il devient un premier rôle. Nous avons gardé le souvenir d'un temps où les marines et les chaumières de Van Goyen

n'étaient pas très-chèrement payées. On les trouvait monotones, inexpressives peut-être, insuffisamment écrites : on les achetait peu. Aujourd'hui le vent a changé : Van Goyen a des clients. Nous sommes assuré qu'il les mérite, et nous essayerons de dire pourquoi.

S'il en faut croire Houbraken, qui est souvent un guide hasardeux, mais qui paraît avoir eu sur Jean Van Goyen des renseignements assez précis, l'artiste serait né à Leyde le 13 janvier 1596. Son père, Joseph Van Goyen, n'était point peintre ; mais, digne citoyen d'une ville savante, il avait un goût très-vif pour les choses de l'art et il vit avec joie son fils s'essayer aux difficultés du dessin et de la peinture. Loin de contrarier la vocation de l'enfant, ce père exceptionnel semble n'avoir eu qu'une idée en tête : celle de lui chercher des maîtres et de surexciter son ardeur au travail. Il s'en faut de peu que Van Goyen n'ait été l'élève de tout le monde. Son premier professeur fut Koenraad Schilperoort, un paysagiste qui avait peut-être du talent, mais dont la manière est inconnue. Schilperoort devait peindre à la mode de 1600, dans un style détaillé, minutieux, un peu petit. Isaak Nicolaï fut son second maître. Celui-ci est un personnage : c'est en effet, pour lui restituer son vrai nom, Isaak Claesz Van Swanenburch ; il était de bonne maison, il portait d'azur aux trois cygnes d'or ; il fut échevin et bientôt bourgmestre de Leyde. De plus, il était peintre, et ses fonctions municipales ne l'empêchaient pas de dessiner des cartons pour les verriers de sa province. Comme Isaak Van Swanenburch est mort en 1614, on doit supposer que lorsqu'il travaillait sous sa direction, Van Goyen n'avait guère plus de quinze à seize ans. On sait quelle était en ces temps laborieux la précocité des aptitudes et combien l'enfance durait peu.

Houbraken donne d'autres maîtres à Van Goyen. Au sortir de l'atelier d'Isaak Nicolaï, il le fait entrer d'abord chez Jean Adriaansz de Man, dont nous serions fort en peine de caractériser le génie, et ensuite chez Hendrik Klok, qui était peintre sur verre. Ici, et sans pouvoir rien affirmer, nous serions tenté de croire que Houbraken a mal lu le prénom de l'artiste. Le grand verrier de Leyde, aux premières années du XVIIe siècle, c'est Cornelis Clock ou Klok, celui qui en 1601 et en 1603 exécuta pour l'église Saint-Jean à Gouda[1] les modèles que lui avait fournis le bourgmestre Isaak Van Swanenburch et qui représentaient la *Levée du siége de*

1. *Explication de ce qui est représenté dans le magnifique vitrage de la grande église de Saint-Jean à Gouda.* (Chez André Endenbourg, à Gouda, sans date.) Quant aux renseignements sur Van Swanenburch, il faut les demander à M. Vosmaer, *Rembrandt Harmens Van Rijn.* 1863, p. 34.

Samarie et la *Levée du siége de Leyde*. Quoi qu'il en soit, Van Goyen ne fut pas peintre sur verre, et ici la conjecture importe peu.

Mais dans l'ardeur de ses ambitions paternelles, Joseph Van Goyen était insatiable. Vers 1613, il envoya son fils dans le nord de la Hollande, à Hoorn, cher Willem Gerretzen. Willem est encore un maître inconnu. Hoorn, aujourd'hui fort déchue, avait alors quelque importance. Guichardin a constaté sa richesse et il a parlé avec admiration de ces montagnes de fromages qui, au mois de mai, s'entassaient sur la place du Marché. Située au bord du Zuiderzée, pas bien loin d'Enkhuizen, où devait plus tard naître Paul Potter, Hoorn était une ville de matelots et aussi de marins illustres qui ont couru les mers dans tous les sens et qui ont baptisé des caps lointains. Dans le *Thrésor des Chartes*, imprimé en 1602, le cosmographe J. de la Haye nous apprend que Hoorn est une « ville très-abondante en vivres », et il ajoute : « La mer est d'un costé, et, de l'autre costé, il y a de belles et grasses terres, où il y a force beaux villages au plaisir des citoyens : le havre y est fort bon et seur pour les navires. » C'était, on le voit, un excellent pays pour un peintre : des prairies, des bateaux, des églises au clocher pointu émergeant du massif des grands arbres, n'est-ce pas là ce que Van Goyen devait tant aimer? Il resta deux ans à Hoorn. Vers 1615, à dix-neuf ans, il retourna à Leyde chez son père qui, l'ayant tendrement embrassé, l'invita à se remettre en route.

L'histoire des promenades de Van Goyen est demeurée fort mystérieuse. Descamps, qui traduit Houbraken, écrit simplement : « L'envie de voyager lui prit. Il parcourut toutes les principales villes de France où il exerça son talent, et particulièrement à Paris, et sans aller plus loin, il retourna chez lui. » La phrase est singulière ; le fait reste problématique et vague. Nous ne prétendons point que Van Goyen ne soit pas venu à Paris ; nous disons seulement qu'on n'y retrouve aucune trace de son passage. Au surplus, il ne faudrait point s'en étonner. Van Goyen était alors un garçon de vingt ans ; il a pu passer inaperçu dans la foule et même dans le groupe des artistes du Nord qui sous Louis XIII abondaient parmi nous. Mais nous ne saurions croire qu'il ait, comme dit le biographe, exercé son talent dans les principales villes de France. Il est remarquable que les écrivains français du XVIIe siècle, qui ont connu d'assez bonne heure un certain nombre de Hollandais — Rembrandt, par exemple — ignorent jusqu'au nom de Van Goyen.

Au retour de ce voyage, sur lequel nous n'avons aucune donnée authentique, le père de Van Goyen, qu'il n'était pas aisé de satisfaire, jugea que son fils avait encore quelque chose à apprendre : il l'emmena



INTÉRIEUR D'UN VILLAGE (1626), PAR VAN GOYEN.

(Collection Sedelmeyer.)

avec lui à Harlem et le confia à Esaïas Van de Velde. « Un an, dit Descamps, suffit à l'écolier pour devenir un grand peintre. »

Ici, nous avons autre chose que des textes plus ou moins suspects : nous avons des œuvres, et elles nous disent en effet que c'est dans l'atelier d'Esaïas Van de Velde que le point de départ de Van Goyen doit être cherché.

Esaïas, que la France connaît si peu, est un des plus importants parmi les ouvriers de la première heure. De 1610 à 1630, il a son rôle dans le débrouillement de l'art hollandais. Son histoire n'est pas encore très-claire. Il se maria à Harlem en 1611 (ce qui prouve, en passant, que, contrairement aux indications courantes, il n'a pu naître en 1597). En 1612, son nom figure sur les registres de la guilde; cinq ans après, il est membre d'une des chambres de rhétorique qui fonctionnaient à Harlem. On croit qu'il mourut en 1648[1].

Pour Van Goyen, Esaïas était moins un maître rigide qu'un camarade un peu plus âgé, qui agit par la causerie féconde et par la douce autorité de l'exemple. Inventeur inépuisable, il peignait des combats de cavalerie dans la campagne verte, de pauvres paysans détroussés par des malandrins sur la lisière d'un bois, des marchés, des foires, des scènes de patineurs sur les canaux glacés, compositions abondantes où foisonnaient de vivantes figurines. Il gravait à l'eau-forte des paysages rustiques et naïfs; enfin, et ce point n'est pas sans importance, il a fait un assez grand nombre de peintures en grisaille ou bistrées, principe premier de ces monochromies dont Van Goyen devait se souvenir plus tard.

Après un séjour à Harlem, dont la durée reste incertaine, Van Goyen rentra à Leyde, et en 1618, à vingt-deux ans, il épousa Annetje Willems Van Raelst; bientôt après, il commença à faire œuvre d'artiste.

Au temps de ses premiers travaux, Van Goyen est un disciple absolu d'Esaïas Van de Velde. C'est le même idéal, une exécution presque pareille. Nous ne le disons pas au hasard. Dans son étude sur la *Galerie Suermondt*, Bürger a inventorié deux petits paysages ovales, l'*Été* et l'*Hiver*. Le dernier de ces tableaux, que nous n'avons pas manqué d'examiner lorsque la collection fut exposée à Bruxelles en 1874, est daté de 1621. L'*Été* et l'*Hiver* sont, quant à présent, les plus anciennes peintures de Van Goyen que nous ayons rencontrées. Il avait déjà du talent, et, si l'on pouvait parler de la sorte, une facilité un peu gênée. L'*Hiver* est surtout caractéristique, grâce à la multitude de personnages — patineurs,

1. V. sur Esaïas Van de Velde, A. Van der Willigen, *les Artistes de Harlem*, 1870, p. 307.



LES PATINEURS.

paysans et curieux — qui fourmillent sur la glace et s'enlèvent en taches vigoureuses sur la sévérité d'un paysage sobre et dépouillé. Les costumes sont ceux de Breughel et aussi ceux de Hendrik Van Avercamp. A cette époque, l'artiste a une fine signature minuscule I. V. GOIEN, orthographe intéressante qui bientôt se modifiera. Son pinceau est déjà libre ou du moins courageux; mais les œuvres de cette période lointaine sont, à vrai dire, peu originales : elles se souviennent trop de la manière d'Esaïas Van de Velde.

Cette phase d'initiation, pendant laquelle Van Goyen se borne à parler, non sans habileté d'ailleurs, le langage qu'on lui a appris, paraît avoir duré assez longtemps. Dans un article publié à propos de l'exposition rétrospective qui a eu lieu à Vienne à la fin de 1873, M. Vosmaer signale au musée de Brunswick un Van Goyen de 1623. Nous ne connaissons pas cette peinture où s'agitent, au milieu d'un paysage vert, des soldats, des paysans, des animaux et des charrettes chargées de provisions et de marchandises. C'est, on le voit, un motif à la façon d'Esaïas Van de Velde. Van Goyen semble avoir eu quelque peine à dégager sa personnalité. C'était du reste dès cette époque un infatigable travailleur : il peignait, il dessinait d'après nature, et nous avons vu en effet chez M. Suermondt un dessin de 1624. Il prévoyait, le brave paysagiste, qu'on écrirait un jour sa biographie; il a eu soin de dater la plupart de ses œuvres, et c'est grâce à cette précaution qu'il nous est possible d'ébaucher son histoire.

Une autre ressource nous est offerte. On sait qu'il existe à Paris une précieuse collection de Van Goyen. M. Sedelmeyer a recueilli tout ce qu'il a pu trouver de ce maître un instant dédaigné; les feuillets épars du livre se sont rassemblés chez lui, et l'on peut, dans sa galerie, étudier l'artiste depuis ses origines jusqu'aux derniers jours. Cette collection est des plus instructives et, chemin faisant, nous dirons quelques-unes des choses que nous y avons apprises.

M. Sedelmeyer possède un Van Goyen de 1625. C'est encore un petit tableau enrichi de figurines microscopiques dans le sentiment d'Esaïas Van de Velde. La signature est pareille à celle de l'*Hiver* du cabinet de M. Suermondt : I. V. GOIEN.; mais déjà l'exécution est plus libre, on dirait volontiers plus spirituelle. Les petites figures sont faites à peu de frais, Van Goyen ayant eu de bonne heure une largeur de pinceau, et presque une tendance à l'à peu près qui, historiquement, méritent d'être notées. Qu'était-ce que cette allure délibérée, sinon une réaction contre la méthode miniaturée des Breughel et des Winckeboom, et n'annonçait-elle pas le commencement des belles audaces hollandaises?

Lancé sur ces pentes heureuses, Van Goyen n'avait qu'à marcher. Il courut. Dès 1626, il semble vouloir se transformer; il oublie son maître. M. Sedelmeyer a un tableau de cette date, un tableau tout à fait significatif. C'est un paysage où se rencontrent, chose surprenante chez Van Goyen, des tons, sinon un peu durs, du moins insuffisamment mêlés à la gamme générale. Cette peinture, où brillent des verts presque clairs, dit bien qu'avant de trouver son harmonie définitive, Van Goyen a eu des tâtonnements. Mais si l'hésitation est visible quant au coloris, la certitude commence pour la touche. La signature, que nous reproduisons, ainsi que le tableau, montre encore les timidités primitives; l'exécution se permet déjà bien des hardiesses. On devine que Van Goyen va peindre plus vite et qu'il peindra mieux. Sa manière s'élargit. En même temps sa coloration prend une richesse ou, pour mieux dire, une variété que ses premières œuvres ne faisaient pas prévoir. A ce curieux moment de sa vie, Van Goyen a plusieurs tons sur sa palette et parfois des tons très-différents : si, d'ordinaire, il se maintient dans la gamme discrète des analogues, il s'étudie souvent aux contrastes de clair et d'ombre, il se plaît à faire vibrer sur la campagne réveillée ce rayon vif, ce coup de soleil qui allume dans la prairie un accent de lumière dorée et qui devait être imité plus tard par Jacob Van Ruisdael et par Hobbema. Enfin, à cette époque, c'est aussi l'idéal de Van Goyen qui s'enrichit, qui s'ouvre à des motifs nouveaux. Il peint des chaumières, des pentes boisées, des paysages sans figures, des canaux où l'eau grise semble dormir et bientôt de véritables marines, faites de transparence et de poésie. Le grand sentiment manque encore : on pressent qu'il va venir.

Nous connaissons plusieurs Van Goyen de 1630. La *Plage de Scheveningue*, de la galerie Suermondt, n'est pas un des moins intéressants. Nous en avons déjà parlé dans la *Gazette*; mais le lecteur ne saurait être considéré comme un coupable s'il ne se rappelait pas qu'en l'année que nous venons d'indiquer, une baleine vint, pour la plus grande joie des badauds, s'échouer sur le sable au pied des dunes. Dès le lendemain la gigantesque épave avait pris l'intérêt d'un spectacle. On venait la voir en foule, et le bon Van Goyen ne fut pas moins curieux que ses voisins. Il fit l'expédition de Scheveningue, et il en rapporta un tableau. Au second plan, on aperçoit la baleine : autour du monstre se groupent, en grand nombre, d'honnêtes Hollandais qui examinent, dissertent ou se promènent paisiblement. Les sables étant d'un gris blond, les figures s'enlèvent en vigueur sur ces fonds tranquilles et relativement clairs. Ce n'est pas là un des chefs-d'œuvre du maître, mais c'est une peinture excellente dans sa simplicité. Van Goyen s'est contenté de la dater

LA CHARRETTE (1634), PAR VAN GOYEN.

(Collection Sedelmeyer.)

et de la signer du monogramme qui allait devenir fameux, I. V. G.

Si, dans la *Plage de Scheveningue*, Van Goyen n'avait mis en jeu que des tons blonds, bruns et noirs, c'est qu'il était sincère, et que le rivage, ce jour-là, ne lui avait montré ni un arbre ni un brin d'herbe; mais à cette époque il croyait encore à la verdure, et même au printemps. Nous en trouvons une preuve chez M. Sedelmeyer : nous voulons parler d'un paysage qui porte, avec le monogramme VG, la date 1631, et qui a

I·Y·GOIEN 1626 VG 1631

IVGOYEN 1644 VG 1655

été gravé par L. Lowenstein. Le premier plan est voilé d'une large teinte brune : quatre figures rustiques sont assises ou à demi étendues près d'un tronc d'arbre renversé; au second plan, à droite, un coup de lumière s'étale sur la pente verte d'un terrain montant; au centre du tableau un bouquet d'arbres formant une heureuse silhouette. Certains tons sont clairs et vivaces dans la note verdoyante. L'herbe a de la force; on devine, au-dessous, les fraîcheurs fécondantes d'un sol humide. L'exécution est très-belle dans ce paysage sérieux : beaucoup de silence; un commencement de mélancolie.

C'est en 1631 que Van Goyen quitta Leyde, « pour des raisons que les auteurs ne rapportent pas », dit fort bien Descamps. Ces raisons, nous ne les avons pas devinées; mais il faut croire qu'à cette époque, Leyde commençait à devenir pour les artistes un centre un peu étroit et provincial. Le jeune Rembrandt abandonna aussi sa ville natale. Van Goyen alla se fixer à La Haye : il y retrouva Esaïas Van de Velde, qui était devenu membre de la guilde de Saint-Luc en 1628; il se rapprocha aussi de la mer, et il a très-heureusement montré combien ce voisinage l'a ému.

Une des premières marines de Van Goyen est celle que nous avons longtemps connue chez M. Étienne Arago et qui figure aujourd'hui dans la galerie de M. Rothan. Elle est datée de 1633. Les amateurs n'ont pas oublié qu'elle a été gravée jadis dans la *Gazette* d'après un dessin de Maxime Lalanne[1]. C'est un admirable Van Goyen, un superbe échantillon de sa manière alors qu'il associe l'élan à la sagesse. L'artiste a voulu exprimer le calme et il y est parvenu. Bien que la réimpression

1. *Gazette*, 2e période, t. VII, p. 287.

puisse ici paraître peu discrète, nous redirons ce que nous avons déjà dit : « Sur le flot que la brise effleure comme une caresse, quelques bateaux naviguent doucement. Au fond, apparaît une côte lointaine ; sur le premier plan, deux pêcheurs dans un canot viennent de jeter leur filet. L'eau et les barques n'occupent qu'une faible partie du tableau ; un ciel immense où courent des nuages légers, un ciel incomparable de transparence et de lumière remplit le reste du cadre, avec les perspectives sans fin d'un vague horizon. Il y a dans ce chef-d'œuvre la grandeur, la sérénité, le silence et, par-dessus tout, une poésie que les mots ne sauraient traduire. » A cette description insuffisante, nous ajouterons une observation sur le système qui a présidé à la conception du tableau et sur le parti pris de l'artiste. La marine de Van Goyen contenant très-peu de mer et beaucoup de ciel, le peintre a voilé le premier plan d'une teinte vigoureuse ; à une certaine distance intervient la lumière abondante et vive ; le fond est également très-clair, la note d'ombre ne reparaissant que dans le haut du ciel. Le procédé, on le voit, consiste, comme dans le paysage de M. Sedelmeyer (1631), à faire commencer le tableau au second plan, méthode alors nouvelle que Salomon Van Ruisdael allait s'approprier et qui, deux siècles après, devait être reprise, on sait avec quel éclat, par Théodore Rousseau et par J.-F. Millet.

Mais Van Goyen ne regardait pas toujours du côté de la mer. Le *Puits* et les *Chaumières*, qui appartiennent aussi à M. Rothan, sont également de 1633. Ce dernier tableau, dont nous avons dit autrefois toute la saveur, est celui qui a été gravé par Lalanne[1]. Ce n'est rien que ce paysage et c'est un enchantement. Quelques grands arbres d'une végétation plantureuse ombragent deux humbles maisonnettes ; au fond, s'ouvrent les perspectives d'une campagne boisée, où l'on distingue, au milieu de sobres verdures, le clocher carré d'une église ; au premier plan s'étendent, sous deux bandes alternées d'ombre et de lumière, des terrains solides accidentés de reliefs et de dépressions où le rayon sommeille dans l'herbe dorée. C'est une œuvre sereine et forte, encore variée cependant dans ses colorations et où l'on voit apparaître ces tons olivâtres qui seront chers à Hobbema.

Nous pourrions citer beaucoup d'autres Van Goyen de 1633. Cette date se lit au bas d'un des tableaux du musée de Dresde, *Pays plat avec une vieille chaumière, devant laquelle sont quelques paysans et une femme puisant de l'eau.* Nous l'avons retrouvée aussi cette date heureuse sur deux peintures envoyées par M. Pillet à l'exposition organisée

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. VII, page 286.

au profit des Alsaciens-Lorrains, la *Halte* et le *Paysage traversé par un cours d'eau.* 1633 paraît avoir été pour Van Goyen une année de production tout à fait active.

Dira-t-on que ses tableaux ne lui coûtaient qu'un médiocre effort, qu'il était trop vite satisfait, que l'improvisation n'est pas une muse austère ? On dira ce qu'on voudra. Van Goyen répondra lui-même, il montrera son œuvre, et l'objection restera frivole aux yeux du spectateur charmé. Dès 1633, Van Goyen est un observateur assidu; il a beaucoup regardé les champs et les bois, il sait la nature hollandaise; il l'inventerait au besoin. Il y a à ce sujet une histoire banale, qui est devenue un thème pour les exercices de littérature et qu'il faut cependant redire, si l'on ne veut pas avoir l'air de l'ignorer. C'est l'anecdote, peu significative à mes yeux, qui met en jeu trois peintres luttant de vitesse, comme d'agiles coureurs. Je prends le récit de Diderot, parce qu'il est le plus court :

« Kniperghen, Van Goyen, paysagistes, et Percellis, peintre de marines, gagèrent à qui ferait le mieux un tableau dans la journée... Kniperghen place la toile sur le chevalet, et semble prendre sur sa palette des cieux, des lointains, des rochers, des ruisseaux, des arbres tout faits. Van Goyen jette sur la sienne du clair, du brun et forme un chaos d'où l'on voit sortir avec une célérité incroyable une rivière, un rivage et des bateaux remplis de différentes figures. Cependant Percellis demeurait immobile et pensif ; mais l'on vit bientôt que le temps de la méditation n'avait pas été perdu : il exécuta une marine qui enleva les suffrages. Ses rivaux n'avaient pensé qu'en faisant; Percellis avait pensé avant que de faire[1]. »

L'inutilité de cette historiette est évidente ; elle dit seulement que Van Goyen peignait vite, nous le savions ; elle ne dit pas qu'il peignait mal, et elle se serait compromise à le prétendre ; cent œuvres charmantes auraient donné un démenti au conteur. La vérité est que Van Goyen est absolument sincère : s'il achève vite son tableau, c'est qu'il a dans le souvenir, comme dans ses portefeuilles, une multitude de dessins directe-

1. *Pensées détachées sur la peinture.* 1818, p. 563. Ce n'est pas sans dessein que je place cette anecdote dans la première partie de la vie de Van Goyen. Si la gageure a été faite, elle se rattache, d'après l'âge des concurrents, à la jeunesse du maître. Kniperghen est mal connu, je n'en parle pas. Mais nous avons des renseignements authentiques sur Jan Parcellis ou Porcellis, qui paraît avoir été fort habile. Né vers 1597 — un peu avant peut-être — il se maria en 1622. Ampzing le célèbre dans sa description de Harlem publiée en 1628. D'après le catalogue de 1854, il y aurait à Hamptoncourt quatre marines de Parcellis; mais ce catalogue est si fantasque !

ment faits sur nature. Van Goyen a toujours été un promeneur. Son activité, réveillée de bon matin, le conduisait dans la campagne, à l'heure où l'herbe est encore mouillée; sa rêverie l'y ramenait le soir, quand le bas du ciel s'emplit d'une vapeur d'or. Il était naïf, il croyait à tout : une femme puisant de l'eau, le paysan conduisant sa charrette, l'enfant



LE GRAND ARBRE, PAR VAN GOYEN.

(Collection Demidoff.)

jouant auprès d'une mare, le batelier vidant sa petite barque, lui étaient des héros suffisants et prenaient pour lui des aspects de personnages; il a cru au toit de chaume verdi par les mousses, aux moulins désemparés laissant dormir leur aile, aux buissons dont les moutons gourmands ont dévoré les feuilles, et, sans songer qu'il existe des forêts épiques, il a quelquefois fait un tableau avec un chêne. Ses dessins sont en assez grand nombre, et si simples qu'ils soient dans leur crayonnage sommaire, ils

disent toujours quelque chose. Ceux de la collection Suermondt, dont la série s'étend de 1624 à 1653, sont d'une légèreté exquise : M. Sedelmeyer en possède à lui seul près de quarante, et vous pouvez tenir pour certain qu'il y a là des trésors de finesse et d'esprit.

Les contemporains de Van Goyen n'avaient pas tardé à faire état de son mérite. Sa renommée grandissait. Il était en relations avec les peintres des villes voisines ; il avait des amis à Harlem. Dans un livre qu'on n'ouvre jamais sans y trouver un renseignement précieux, M. Van der Willigen nous apprend que la guilde des artistes harlemois organisa en 1634 et en 1636 deux loteries de tableaux. Les listes de ces peintures nous ont été conservées. On y voit figurer cinq paysages de Van Goyen, avec l'estimation donnée à chacun des lots par des experts dont Salomon van Ruisdael faisait partie. Les tableaux du maître sont évalués à des prix qui varient de 20 à 76 florins. Du reste, pas de description. Ajoutons que le montant des billets était à la portée de toutes les indigences. Dans la loterie de 1634, on pouvait gagner un Van Goyen pour 2 florins. Lequel de nous aurait résisté à la tentation ?

Et qui sait? les générosités du hasard nous auraient attribué peut-être la *Charrette*, de la collection de M. Sedelmeyer, qui est précisément de 1634 et dont nous donnons la gravure. Ce tableau est l'un des premiers sur lesquels nous ayons relevé la signature complète V. Goyen, orthographe désormais adoptée par l'artiste et par les biographes. Ce paysage est bien précieux ; il appartient à la période de transition, il est vigoureux dans les bruns veloutés, mais sans proscrire complétement les tons clairs. Le sujet d'ailleurs n'est pas plus émouvant qu'il ne convient : des paysans, revenant du marché, se sont entassés dans un chariot rustique, et l'équipage trottine allègrement au milieu d'une campagne, simple, pittoresque et d'une coloration opulente. Quant à l'exécution, elle est d'une liberté superbe. Il semble dès lors que Van Goyen n'ait plus rien à apprendre.

Il est d'ailleurs certain que l'artiste occupait à la Haye une situation fort honorée. Les peintres l'estimaient très-haut. Van Dyck, lors de son voyage en Hollande, avait fait son portrait [1], et Rubens, qui n'était pas un amateur vulgaire, possédait deux marines de Van Goyen [2]. M. Vosmaer nous apprend que notre paysagiste fut nommé en 1640 président

1. Il s'agit du dessin à la sanguine et à la pierre d'Italie que Ploos Van Amstel a fait graver et qui a figuré en 1847 dans la vente du baron Verstolk de Soelen. *Trésor de la curiosité*, II, p. 465.

2. L'inventaire dressé en 1640 après la mort de Rubens mentionne *Two schipps, by Goyes* (nos 309 et 310). Sainsbury; *Papers relating to Rubens*. 1859, p. 244.

de la guilde de Saint-Luc à la Haye. A ces titres il ajouta bientôt des mérites bourgeois dont ses voisins durent être touchés : il devint propriétaire. Il n'avait d'abord que du talent : il eut des immeubles[1]. En 1639, Van Goyen acheta un terrain situé sur le *Kleine Bierkade*, et en 1646, il y possédait deux maisons contiguës. Il habitait la plus belle; il louait l'autre. On ne s'imagine pas un peintre touchant ses loyers; il faut, en présence de textes formels, admettre cette chimère. Au moment de la mort de Van Goyen, les deux maisons du *Bierkade* lui appartenaient encore, et nous voyons dans ce fait une raison de croire que son gendre Jan Steen n'était pas l'illustre débauché qu'on suppose : s'il avait eu le vice qu'on lui prête, les maisons du beau-père ne figureraient pas à l'actif de l'hérédité : son ivrognerie les aurait bues.

Pour en finir avec ces détails de ménage et de vie domestique, il faut dire ici que Van Goyen avait eu deux filles, Maria et Margaretha. L'une et l'autre épousèrent des artistes. Maria devint la femme d'un peintre de Leyde, Jacob de Claeu. Ce nom est resté fort obscur, ce qui ne veut pas dire que celui qui le portait fût dépourvu de talent. Peut-être était-ce un élève de Van Goyen. Quant à Margaretha, elle épousa le 3 octobre 1649 le grand comique Jan Steen. Vingt ans après elle mourait à Harlem. Ce n'est pas pour Jan Steen un médiocre honneur que d'avoir été choisi pour gendre par l'honnête Van Goyen. On a contesté sa sobriété, on a fait de lui un héros de tavernes. Tous ces contes ont beaucoup vieilli. On sait seulement que Jan Steen fut un instant brasseur à Delft; mais il faut ajouter qu'il exerça son industrie avec beaucoup de laisser-aller et de désinvolture. Jan Steen consentit à vendre de la bière, comme Rubens avait daigné être ambassadeur, c'est-à-dire le pinceau à la main et sans discontinuer son rêve.

PAUL MANTZ.

(*La suite prochainement.*)

1. V. à ce sujet T. van Westrheenen; *Paulus Potter*. 1867, p. 138.



GAVARNI



A quelques mois de distance ont paru deux ouvrages consacrés à Gavarni. Destinés l'un et l'autre à faire connaître la vie et l'œuvre de cet artiste, ils ne font pas cependant double emploi. Pour arriver au même but les auteurs de ces livres ont pris une voie opposée. MM. Edmond et Jules de Goncourt[1] ont eu entre les mains les papiers, les cahiers de notes sur lesquels Gavarni écrivait ses pensées, ses souvenirs; ils ont accordé une part très-large, trop large peut-être, aux incidents et aux accidents de sa vie privée; ils ont insisté sur ses habitudes, sur ses relations, sur ses manies et ils paraissent s'être plus préoccupés de donner un portrait ressemblant de l'homme qu'une image complète de l'artiste. Les auteurs du *Catalogue de l'œuvre*[2], M. Mahérault, un des plus dévoués et des plus anciens amis de Gavarni, et M. Emmanuel Bocher, un de ses plus passionnés admirateurs, ont procédé tout différemment. Ne voulant en aucune façon s'occuper de l'homme, ils se sont contentés d'interroger ses ouvrages; ils ont catalogué avec une patience de bénédictins toutes les lithographies (2,714) dues au crayon de Gavarni et les quelques essais de sa pointe inexpérimentée; ils ont décrit chaque pièce, ils ont transcrit toutes les légendes placées au bas des planches, et, en agissant ainsi, ils ont certainement

1. *Gavarni, l'homme et l'œuvre,* par Edmond et Jules de Goncourt. Paris, H. Plon, 1873, in-8° de 432 pages.

2. L'*Œuvre de Gavarni*, lithographies originales et essais d'eau-forte. Catalogue raisonné par MM. F. Mahérault et E. Bocher. Paris, Jouaust, 1873, in-8° de 627 pages.

élevé à Gavarni le monument le plus durable qu'il soit possible d'élever à un artiste. Faisant à l'un et à l'autre de ces ouvrages de nombreux emprunts, nous allons à notre tour tenter de raconter la vie de cet artiste éminent qui, dans l'école française contemporaine, occupe une place à part que lui ont mérité ses nombreux ouvrages empreints d'une originalité singulière.

Guillaume-Sulpice Chevallier, qui prit plus tard le nom de Gavarni sous lequel il est connu du plus grand nombre, naquit à Paris le 13 janvier 1804. Il dessina dès l'enfance. « Tout petit garçon, dit-il[1], on me faisait charbonner des yeux de profil : cela m'a bien ennuyé; j'en ai fait quatre sans y rien comprendre, et puis ç'a été tout et le maître est parti; j'ai fait trois cahiers de cavaliers, de brigands, de maisons avec de la fumée, de chevaliers Bayard, de petits chiens et de petits garçons qui tirent des cerfs-volants; après j'ai fait des Cosaques, quand j'en ai vu. Plus tard c'était la grille de la pension Butet, avec ses deux boulets (des boulets ramassés à la bataille de la barrière Clichy) et le ballon de M. Magest, et si de tout cela je n'avais fait des pétards et des capucins, j'en ferais faire un beau livre doré sur tranche. » Cette note, qui nous donne une indication précise sur les débuts de Gavarni, semble avoir été écrite par l'artiste en vue d'une autobiographie, à une époque où il était déjà célèbre. Cette idée de faire relier magnifiquement un recueil de croquis qu'il est permis, sans injure, de supposer peu intéressants au point de vue de l'art, ne pouvait venir qu'à un homme ayant conscience de sa valeur et accoutumé au succès.

Après avoir été employé en qualité de simple ouvrier chez un fabricant d'instruments de précision nommé Jecker, après avoir fait quelques études mathématiques dans une pension de la rue de Clichy et après avoir appris à dessiner des machines sous la direction d'un ingénieur du nom de Leblanc, Gavarni ne se risqua à s'exercer dans le genre qui devait un jour attirer à lui le succès, que vers 1825. A cette époque un éditeur, auquel il faut savoir gré d'avoir été le premier à deviner la destinée future de ce jeune homme de vingt et un ans, M. Blaisot, lui commanda un album de croquis. Gavarni, qui jusque-là n'avait tracé que quelques dessins faits aux heures de repos et à la dérobée, fut très-heureux d'accepter cette commande et exécuta sur des pierres lithographiques une série de petites figures plus ou moins grotesques, plus ou moins fantastiques qui parurent sous le titre bizarre de *Étrennes de 1825. Récréations diabolico-fantasmagoriques par H. Chevallier*. Ce cahier,

1. Edmond et Jules de Goncourt, p. 7.

formé de feuilles de papier collées entre elles et se dépliant, doit être considéré comme le premier essai de Gavarni dans un art qu'il devait pousser aussi loin que possible; mais pour être juste, il faut reconnaître que rien dans ce travail ne faisait pressentir le maître que l'on admirera plus tard. Plusieurs années devaient d'ailleurs s'écouler avant que l'attention se portât sur Gavarni; il n'avait pas encore pris sa place parmi les artistes. Peu fait pour un travail qui exigeait une patience à toute épreuve et une assiduité de tous les jours, Gavarni ne put s'astreindre à poursuivre la carrière à laquelle il semblait destiné; passer sa journée entière à graver au trait des dessins de machines parut au bout d'un certain temps si fastidieux au jeune artiste, que, bien qu'il gagnât à cette besogne son pain quotidien, il préféra s'exposer à lutter contre la misère que de continuer à suivre une voie en opposition directe avec ses goûts d'indépendance et avec les aptitudes qu'il sentait en lui. Résolu à se soustraire aux influences qui l'entouraient, il accepta avec empressement l'offre qui lui fut faite par le graveur Adam d'aller à Bordeaux graver le pont qui venait d'être terminé (1821). Il ne trouvait pas là sans doute l'indépendance qu'il rêvait; il voyageait du moins, et ce changement de résidence lui procurait une satisfaction d'enfant, une joie semblable à celle qu'éprouve un collégien qui part en vacances. Gavarni quitta Paris au mois d'octobre de 1824 avec un de ses amis nommé Clément; ils demeurèrent ensemble à Bordeaux jusque vers la fin de l'année 1825; mais à la suite de discussions survenues entre leur chef et eux, les deux jeunes gens abandonnèrent l'atelier du graveur; Clément s'engagea dans un régiment en garnison à Bordeaux, Gavarni songea à voyager et se dirigea vers les Pyrénées. Après avoir traversé, le sac au dos, plusieurs villes ou villages, dans lesquels il ne s'arrêtait que pour coucher, il arriva un soir à Tarbes. Ne pouvant pas faire face aux exigences de la vie matérielle, livré à lui-même, sans ressources et souvent sans espoir, Gavarni ne savait trop de quel côté tourner ses pas. Le peu d'argent qu'il avait apporté avec lui disparaissait, sa famille qui ne savait pas exactement où il se trouvait ne pouvait lui envoyer aucun secours, aussi n'hésita-t-il pas à accepter la proposition d'un de ses amis de rencontre, comme le hasard vous en fournit en voyage, qui lui offrit de le mettre en rapport avec le directeur du cadastre des Hautes-Pyrénées.

Ce directeur du cadastre s'appelait M. Leleu; il avait, dans sa jeunesse, été lié avec beaucoup d'artistes et avait toujours conservé de son existence passée un souvenir qui lui était cher. Gavarni, absolument inconnu encore, mais possédant déjà ce don de séduction qu'à certains jours, à la fin de sa vie, on se prenait à retrouver en lui, avait rappelé à

cet homme de goût, administrateur par raison et un peu par nécessité, un temps déjà bien éloigné; il se montrait à M. Leleu plein d'enthousiasme, plein de jeunesse, émerveillé des beautés qui l'entouraient,



FAC-SIMILE D'UN CROQUIS A LA PLUME, DE GAVARNI.

causeur charmant et inépuisable, et on s'explique très-aisément que cet inconnu, qui était venu solliciter une place des plus modestes, n'ait pas tardé à obtenir ce qu'il désirait. M. Leleu le logea chez lui, l'attacha à sa personne en qualité de commis et accorda d'autant plus volontiers à

Gavarni ce qu'il lui demandait qu'une vive sympathie s'était immédiatement établie entre l'artiste et le fonctionnaire. Dans ses excursions dans les montagnes, M. Leleu emmenait Gavarni; celui-ci dessinait d'après nature ou se contentait d'admirer ce qu'il avait sous les yeux; il fixait sur son album les costumes pittoresques des paysans et des paysannes que le hasard lui présentait, et, s'il ne rendait pas à la direction du cadastre des services signalés, il faisait passer de bonnes heures au directeur, qui n'aurait eu garde de se plaindre des fantaisies peu administratives de son collaborateur.

Gavarni visita ainsi en compagnie de M. Leleu toutes les Pyrénées; aussi, malgré les instances réitérées de sa famille, remettait-il toujours le moment du départ. Il rencontrait dans ce pays superbe la réalisation de ses rêves; accueilli avec une bienveillance toute paternelle dans la maison du directeur du cadastre, il avait trouvé moyen de subvenir aux impérieuses nécessités de la vie en satisfaisant ses goûts, il lui paraissait pénible de quitter ce séjour pour aller se plonger dans la vie de lutte et de travail à laquelle il sentait qu'il était destiné. De Paris d'ailleurs une commande lui arriva. Blaisot, auquel La Mésangère avait confié son intention de publier une série de costumes de femmes, lui recommanda chaudement l'artiste qu'il avait autrefois employé et lui assura que personne n'était plus capable de mener à bien la publication qu'il souhaitait entreprendre. La Mésangère se mit en rapport avec Gavarni, lui expliqua longuement ce qu'il voulait et lui indiqua le prix qu'il entendait mettre à cett publication. L'artiste accepta les conditions qui lui furent faites, — chaque dessin était payé trente-cinq francs, il devait y en avoir cent, — et se mit à l'œuvre. Dès qu'il eut terminé dix dessins, il les envoya à La Mésangère qui les transmit à Gatine, chargé de les graver. Ces dessins furent trouvés insuffisants par les artistes auxquels on avait confié le soin de les reproduire, et le traité ne tarda pas à être rompu amiablement entre le dessinateur et l'éditeur. Gavarni à ce moment avait livré trente dessins, vingt seulement ont été gravés.

En même temps que cette série de travaux, sur laquelle il comptait, venait à lui manquer, Gavarni recevait de sa mère des lettres de plus en plus pressantes; elle souhaitait ardemment revoir son fils, qui depuis longtemps déjà l'avait quittée, et exprimait hautement la joie que ce retour lui causerait. Gavarni ne sut pas résister aux prières de sa mère. Bien qu'il lui coûtât beaucoup de s'éloigner des Pyrénées, et qu'il se présentât toujours à son esprit une bonne excuse pour retarder ce départ, il boucla ses malles, serra la main de M. Leleu, dit adieu à ces montagnes qu'il avait parcourues en tous sens et arriva à Paris le 15 mai 1828.

« Je viens de traverser une partie de Paris, écrit-il sur son journal[1], aujourd'hui, jour de l'Ascension. Que d'émotions, de souvenirs j'ai retrouvés dans chaque chose! la succession des sensations que j'éprouvais semblait à chaque objet nouveau chasser un souvenir de ma pensée trop pleine... Ils reviendront, ils sont si jolis!... Pas tous... Dans quelques heures je vais revoir ma mère... Quelle agitation!... Je ne sais plus quoi dire... Je ne sais pas ce que je pense. »



Pendant l'année qui suivit ce retour à Paris, Gavarni passa presque tout son temps hors de chez lui. Il renouvelait dans cette ville, dont il rêvait d'être un jour l'historien, les excursions qu'il avait faites naguère dans les montagnes; il voulait tout voir, tout connaître; sa curiosité n'était jamais satisfaite. Dans les rues, sur les boulevards, dans les salons ou dans les bals publics, il passait en observateur et étudiait froidement ce qu'il voyait, entassant dans sa tête souvenirs sur souvenirs et se préparant ainsi à faire connaître à ses contemporains un coin de la société parisienne. Il dessinait des costumes; — c'était de ce côté que son talent se dirigea tout d'abord: — il rêvait de donner aux vêtements des hommes

1. Edmond et Jules de Goncourt, p. 65.

et des femmes une forme nouvelle; les dessins que lui avait commandés La Mésangère l'avaient mis en goût; il continuait dans cette direction les études qu'il avait faites dans les Pyrénées, et, bien que ces dessins fussent d'une rare élégance, il ne tirait aucun profit de son talent et ne laissait pas à certains jours d'être assez inquiet de l'avenir. Une circonstance fortuite vint calmer, momentanément du moins, cette préoccupation. Un de ses amis, qui connaissait Susse, lui proposa de mettre sous les yeux de ce marchand de tableaux, alors fort en vogue, quelques-unes des aquarelles qu'il avait vues chez lui. Gavarni accepta, et, à quelque temps de là, porta timidement à Susse, auquel sa visite avait été annoncée, deux dessins qu'il venait de terminer. Susse les regarda avec attention, les trouva de son goût et consentit à les acquérir à la condition que l'artiste les signerait. Celui-ci, après un moment d'hésitation, prit une plume, et, comme s'il eût été subitement inspiré par ce souvenir des beaux jours qu'il avait passés dans les Pyrénées, inscrivit au bas de ces dessins le nom d'un des sites qui l'avaient le plus vivement impressionné ; il signa *Gavarni*, et ce pseudonyme, que le hasard venait de lui fournir, devait dans l'avenir faire complétement oublier le nom de Chevallier, qui seul, le jour de sa naissance, avait été inscrit sur les registres de l'état civil.

Les amateurs qui virent à la devanture de Susse les dessins de ce nouveau venu ne tardèrent pas à être séduits par le charme singulier de ce crayon fin et précis et par l'esprit de ces figures habillées coquettement et adroitement coloriées. On parla de cet inconnu qui se révélait tout d'un coup; on se demanda d'où il venait, où il avait étudié. Les mieux informés d'ordinaire se trouvaient en défaut, les arbitres du goût ne savaient que répondre aux questions qui leur étaient adressées. Cette curiosité non satisfaite est généralement très-profitable à celui qui l'éveille. C'est ce qui arriva pour Gavarni. Susse, qui avait vendu très-vite ces deux dessins, en demanda d'autres, et si l'artiste n'y avait pris garde, s'il n'avait eu un désir bien arrêté de pousser plus avant ses études, il aurait pu, en se laissant trop facilement aller au succès, compromettre sa carrière. Il n'en fut rien. Plus il voyait que son talent était apprécié, plus il s'efforçait de bien faire. Dans l'atelier que Gavarni avait loué à Montmartre au mois de juillet 1829, il travaillait sans relâche d'après nature; lorsque les modèles lui manquaient, il mettait à contribution ses parents et ses amis; il dessinait tout ce qui lui tombait sous les yeux, hommes, femmes, enfants, animaux, paysages, intérieurs, objets mobiliers ou autres; lorsque, dans ses courses, il voyait une vieille masure qui menaçait ruine, un coin pittoresque, une maison

de campagne bien située et coquette, il en conservait le souvenir sur l'album qui ne le quittait jamais; il étudiait le paysage dans les beaux jardins qui couvraient encore à cette époque le revers de la colline au haut de laquelle il habitait, et il faisait ainsi pour toute sa vie provision de croquis exécutés avec la précision d'un géomètre, dessinés avec le goût d'un véritable artiste, qu'il n'avait pour ainsi dire qu'à feuilleter, lorsqu'il voulut plus tard placer dans le milieu qui leur convenait à mer-



veille les figures qu'il inventait, les groupes qu'il faisait agir ou converser.

Gavarni avait eu le temps de consacrer une année entière à ce travail opiniâtre, à cette étude continuelle de la nature animée ou inanimée, lorsque M. Émile de Girardin vint lui demander de collaborer au journal *la Mode*. Pour un homme qui avait toute sa vie rêvé de régénérer le costume, c'était une fortune inespérée. Aussi accepta-t-il avec empressement l'offre de M. de Girardin et envoya-t-il chaque semaine au rédacteur en chef de *la Mode* des dessins qui étaient gravés, à mesure qu'ils étaient terminés, par Trueb et par Nargeot. Cette heureuse fortune en valut une autre à Gavarni. M. de Girardin avait appelé à lui la plupart des littérateurs qui débutaient alors dans la carrière et chez lesquels il avait cru deviner une chance d'avenir. Gavarni ne tarda pas à lier connaissance

avec eux. La tâche de l'artiste dans le journal *la Mode* consistait à fournir, à des époques fixes, des costumes de tout genre; on y voyait des travestissements, des toilettes de ville et de campagne, des habits de chasse, des uniformes de l'armée et de la garde nationale, et quelquefois des dessins de détail étaient destinés à faire exactement comprendre la forme même de certains vêtements que Gavarni avait inventés et qu'il entendait imposer au public. Pour se rendre un compte exact de la mode qui régna en France à partir de l'année 1829, on ne pourra mieux faire que de consulter les dessins que Gavarni donna au journal fondé par M. de Girardin.

Un moment après la révolution de 1830, Gavarni se laissa aller à faire quelques caricatures politiques qu'il ne se sentit pas le courage de signer; elles parurent sans nom d'auteur. Il ne les reniait pas cependant, mais il se reprochait jusqu'à la fin de ses jours de les avoir faites. MM. de Goncourt nous racontent à ce propos [1] que « un soir, il leur fit le curieux aveu qu'en lisant tout haut, plus tard, dans les *Chants du crépuscule*, les vers suivants :

> Pas d'outrage au vieillard qui s'exile à pas lents.
> C'est une piété d'épargner les ruines.
> Je n'enfoncerai pas la couronne d'épines
> Que la main du malheur met sur ses cheveux blancs,

la voix lui manqua, le remords lui vint; il se sentit comme souffleté, pensa à son vieux père et prit pour toujours l'horreur de la caricature politique. »

Gavarni n'avait pas, au surplus, le sens de la caricature; à Daumier, à Traviès et à Grandville appartenait cette aptitude particulière qui consiste à rendre grotesque un visage en exagérant certaines parties au détriment d'autres que l'on diminue, à ridiculiser quelquefois jusqu'à la cruauté ou jusqu'à l'injustice tel ou tel acte accompli par une chambre ou par un souverain. Gavarni avait en outre pour la politique la plus entière indifférence, sinon la plus grande aversion, et son indépendance naturelle, son insouciance, si l'on veut, l'aurait empêché de mettre son crayon au service d'une cause quelconque; il sentait d'ailleurs fort bien qu'il n'était pas fait pour la caricature et il écrivait quelque part : « La caricature, que je ne méprise pas du tout, est pour moi le dessin naïf approchant le dessin de l'enfant. Eh bien, je suis arrivé, après de longues

1. Edmond et Jules de Goncourt, p. 89.

études, à faire un bonhomme comme en fait un enfant de dix ans, mais je ne puis en faire qu'un comme cela[1]. »

Gavarni avait d'ailleurs une bien autre ambition ; il prétendait au titre de peintre de mœurs. Ses dessins obtenaient un succès immense ; les éditeurs commençaient à venir à lui et ambitionnaient l'honneur de mettre leur nom au bas de quelques lithographies du maître à la mode. Le *Musée des familles* et l'*Artiste* publiaient fréquemment des dessins ou des lithographies signés de lui. Tout en continuant de collaborer aux journaux de mode qui paraissaient de son temps, il s'exerçait dans un genre qu'il n'avait pas encore abordé. Il débutait à l'*Artiste* en 1831 par une scène empruntée à la *Peau de chagrin* de Balzac : *Le docteur Planchette explique à Raphaël la théorie de la presse hydraulique*, lithographie fine et harmonieuse qui accuse déjà l'aptitude de Gavarni à exprimer la pantomime parfaitement juste des personnages qu'il met en scène ; les premiers volumes du journal *l'Artiste* sont remplis de charmantes lithographies de Gavarni qui avoisinent des œuvres analogues signées des noms de Decamps, de Johannot, de Charlet et de Devéria. Tous les hommes de talent étaient appelés par Ricourt, le directeur d'alors, à concourir au succès de ce recueil, et les planches de Gavarni étaient goûtées à l'égal de celles de ses confrères. Jusqu'à la fin de sa vie, Gavarni continua à envoyer de temps en temps à l'*Artiste* quelques dessins, jamais il n'y travailla avec autant d'assiduité que pendant les années 1832 et 1833.

A cette même époque il fit paraître les *Nouveaux Travestissements*, ces charmantes *Études d'enfants*[2] qui marquent le véritable point de départ de son très-réel talent de lithographe, et une série de planches qui étaient coloriées à la main avec un soin particulier et qu'il intitulait *Physionomies de la population de Paris*. Balzac fit à cette série l'honneur d'un article sympathique dans un journal du temps. Ces deux hommes, Gavarni et Balzac, étaient du reste bien faits pour se comprendre et bien faits pour s'apprécier mutuellement. Voués par goût à l'étude de la société au milieu de laquelle ils vivaient, possédant au suprême degré

1. Edmond et Jules de Goncourt, p. 167.

2. *Études d'enfants* dédiées à Raimond Lagarrigue, peintre, professeur à l'école de Tarbes, par Gavarni, 1834. Paris, chez Gihaut frères. Ces lithographies qui portent la date de 1834 étaient terminées en 1833, car elles furent déposées par l'imprimeur au ministère de l'intérieur le 4 décembre de cette année. Gavarni a lithographié deux fois le portrait de Raimond Lagarrigue, un ami qu'il avait connu aux Pyrénées. Le premier porte la date de 1841, le second la date de 1842.

cette faculté d'analyse qui les poussait à ne rester indifférents à aucun des événements qui se passaient sous leurs yeux, ayant tous deux à leur service un moyen également puissant d'exprimer leur pensée, la plume et le crayon, ils pouvaient se rendre de mutuels services, s'entr'aider dans la campagne sociale qu'ils avaient entreprise presque simultanément, et dès lors l'opinion que chacun de ces hommes a exprimée sur l'autre est précieuse à rapporter : « Balzac a fait de belles choses, dit Gavarni [1], on ne pourra guère pousser plus loin la vigueur de l'analyse. Son œuvre, composé d'imagination et d'intuition, est une grande œuvre. » « Le secret de Gavarni, dit de son côté Balzac [2], c'est la nature prise sur le fait, c'est la vérité. — L'artiste élit domicile chez un marchand de vin, mange du fromage et boit le suresne à seize; entends-les : « Moi! « — Toi. — Oui. — Ahô! — Ah! je te dis... — Non — si — pas vrai!... » Il entend ces idiomes inconnus qui, dans les langages, sont entre le bas breton et le samoyède; il comprend les onomatopées des porteurs d'eau, des crieurs, des gamins; il admire les charretiers et les saisit dans le vrai. » Ces deux portraits sont également ressemblants; ils ont en outre le mérite d'avoir été faits à une époque où ces deux hommes n'avaient pas encore le bénéfice de la notoriété publique, à une époque même où leur talent n'avait pas encore acquis son complet développement.

Soit que la fréquentation des gens de lettres lui ait donné le désir d'écrire, soit qu'il crût sincèrement avoir en lui l'étoffe d'un écrivain, Gavarni fut pris, en l'année 1833, d'une démangeaison immodérée de faire de la littérature. C'est de cette année ou de l'année suivante que datent la plupart des nouvelles que M. Yriarte a publiées en 1869, sous le titre bizarre que Gavarni avait lui-même choisi lorsqu'à la fin de sa vie il avait songé à mettre au jour ces écrits de jeunesse : *Manières de voir et façons de penser* [3]. Ces nouvelles, que Gavarni lui avait communiquées en épreuves, ont fourni à Sainte-Beuve, dans ses *Causeries du Lundi*, matière à un de ces articles dans lesquels il n'y a rien à reprendre; l'incomparable critique, en liant entre eux ces récits un peu décousus, en mettant en évidence certaines situations inégalement développées, a extrait de ce livre juste ce qu'il y avait à en extraire; il a présenté sous le jour le plus favorable ces essais littéraires, et il a si bien su donner la substance des *nouvelles* écrites par Gavarni que, lorsque le volume publié par M. Yriarte parut, on éprouva comme une sorte de désappointement

1. Edmond et Jules de Goncourt, p. 192.
2. *Ibid.*, p. 102.
3. M. Yriarte a fait précéder ce volume d'une très-intéressante étude sur Gavarni.

en le lisant. On croyait, à en juger par les extraits donnés par Sainte-Beuve, que tout l'ouvrage était au niveau des passages que le critique avait encadrés dans sa prose élégante, et lorsque l'on se trouvait en face de la réalité, lorsque l'on constatait certaines longueurs ou surtout certains caractères incomplétement dessinés, on ne tardait pas à reconnaître que c'était au talent d'exposition de Sainte-Beuve, au moins autant qu'au mérite même de l'ouvrage, qu'il fallait rapporter la bonne impression que l'on avait ressentie.

Ce besoin impérieux de s'adonner à la littérature eut pour Gavarni



un résultat autrement fâcheux que celui de lui faire perdre des heures qu'il eût certes employées plus utilement dans une autre voie; il entrava son indépendance pour un temps. Non content d'écrire des nouvelles qu'il eût pu facilement, s'il avait voulu s'en donner la peine, faire insérer dans les revues qui paraissaient à cette époque, il lui vint la malencontreuse idée de fonder un journal. Il n'avait malheureusement aucune des qualités requises pour mener à bien une entreprise de ce genre. Il ne sut pas se former une clientèle qui, seule, eût pu faire vivre le recueil qu'il avait fondé; il ne lui fut pas possible de grouper autour du *Journal des gens du monde* assez de lecteurs pour être en mesure de lui assurer une longue vie. Il avait cependant appelé à lui les gens de lettres et les artistes qui jouissaient de la faveur publique; il avait fait à Alexandre Dumas, à Henri Berthoud, à Alphonse Karr, à George Sand et à quelques autres littérateurs un appel qui avait été entendu; Jean Gigoux, Charlet, les Devéria, le comte Turpin de Crissé, les Johannot et Isabey avaient offert à leur confrère de lui fournir périodiquement des dessins. Il sem-

blait qu'avec un personnel aussi bien choisi, l'entreprise de Gavarni dût réussir; il n'en fut rien. Le premier numéro du *Journal des gens du monde* avait paru le 6 décembre 1833 ; au mois de juillet 1834, la publication en fut forcément interrompue. Ainsi, en sept mois, Gavarni avait englouti dans ce journal une grosse somme qui ne lui appartenait pas et qui, avant d'être remboursée aux personnes qui la lui avaient prêtée, lui causa mille ennuis et entrava sa liberté. Gavarni, dans l'impossibilité momentanée de faire face à ses engagements, fut, au mois de mars 1835, à la requête d'un créancier plus exigeant que les autres, pris par les gardes du commerce et enfermé pendant quelque temps dans la prison de Clichy. C'était le *Journal des gens du monde* qui l'avait mené là.

Loin de s'affliger outre mesure de la triste situation dans laquelle il se trouvait, Gavarni profita des circonstances qui le mettaient en contact avec un monde qu'il n'eût peut-être pas connu sans cela pour l'étudier dans ses moindres détails. C'est le séjour que Gavarni fit en prison qui nous a valu *Clichy*, suite de dix-neuf planches publiées en 1840, qui nous initient aux habitudes d'une maison pénitentiaire aujourd'hui supprimée, dans laquelle, à côté de journées longues et tristes, il y avait encore des moments de gaieté et des heures où l'on oubliait la porte de fer qui vous séparait du grand air. Si l'on excepte même ce jeune homme assis dans sa cellule, les mains dans ses poches, le chapeau sur le derrière de la tête, réfléchissant à la triste réalité et se disant à lui-même ce mot que Gavarni a inscrit au bas de la planche pour toute légende : *Enfoncé!* ou cette femme disant à son mari emprisonné qui couvre son enfant de baisers : *Petit homme, nous t'apportons ta casquette, ta pipe d'écume et ton Montaigne*, on trouvera que le côté gai de la vie avait, pendant le temps qu'il passa dans la prison pour dettes, plus préoccupé Gavarni que le côté profondément pénible de ce séjour [1].

A sa sortie de Clichy, pendant les rares instants de liberté que lui laissaient ses courses d'affaires, Gavarni fit un certain nombre de lithographies signées *G., 1835*, ou quelquefois *Gavarni, 1835*, qui exerçaient sa main sans remplir beaucoup sa bourse. La plupart de ces planches ne furent pas publiées en effet et, tirées à très-petit nombre, elles sont aujourd'hui fort difficiles à rencontrer. Elles représentent des figures iso-

1. A propos de la série intitulée *Clichy*, il nous paraît intéressant de rappeler une anecdote que M. Charles Blanc rapporte dans *l'Avenir national* du 7 décembre 1866. Inutile de dire que l'ancien membre du gouvernement provisoire n'est autre que le frère de l'auteur de l'article, M. Louis Blanc : « Un jour, Gavarni se rencontra (à Londres) chez un rédacteur du *Times*, Cork-street, Burlington Arcade, avec l'un des anciens membres du gouvernement provisoire, et comme il lui faisait, sans mot dire,

lées ou des sujets familiers, et n'ont d'autre mérite que d'être finement dessinées et ingénieusement agencées. Bien que ces planches fussent exécutées au moment même où les aspirations littéraires de Gavarni venaient de se manifester de la façon la plus significative, aucune légende n'accompagnait ces croquis. L'artiste semblait garder rancune quelque temps à la littérature et vouloir uniquement s'occuper du dessin.

GEORGES DUPLESSIS.

(*La suite prochainement.*)

un salut gourmé : « Monsieur Gavarni, lui dit son compatriote, j'ai bien peur de ne « pas être dans vos bonnes grâces...— Vous l'avez dit, répondit-il froidement...— Eh « bien, monsieur, aidez-moi, je vous prie, à m'en consoler en me disant pourquoi? « — Pourquoi? n'étiez-vous pas membre du gouvernement provisoire, et ce gouver- « nement n'a-t-il pas aboli l'emprisonnement pour dettes? — Est-ce donc là un si « grand crime? — C'est un acte de tyrannie abominable. Je voudrais bien savoir de « quel droit on m'ôterait la liberté d'engager ma liberté pour me procurer de l'argent. « — Ah! je comprends : vous ne voulez pas qu'on vous ôte d'avance l'occasion d'un « voyage à Londres. » Cette réplique, loin d'offenser Gavarni, l'amusa. « Parlons d'au- « tre chose, dit-il, avec un commencement de sourire. Après tout, on tire en général « ses opinions de son expérience. Vous ignorez, je le vois, combien il est parfois « nécessaire... et difficile d'avoir des créanciers... je vous en fais mon compliment. » La glace était enfin rompue : il devint très-aimable. »



AQUARELLES, DESSINS ET GRAVURES

AU SALON DE 1875

I.



OTRE collaborateur, M. de Montaiglon, a conduit les lecteurs de la *Gazette* à travers la peinture et la sculpture au Salon de 1875; il nous reste une tâche plus modeste à remplir, celle de dire quelques mots, en *post-scriptum*, des aquarelles, des dessins et des gravures. Il leur a dit, en terminant, combien il serait désirable de séparer ces expositions spéciales de la grande exposition, et combien celles-ci y gagneraient individuellement, au grand avantage du public et des artistes; il nous est impossible de ne pas nous associer pleinement à ces justes réflexions en souhaitant qu'à l'exemple de l'Angleterre, nous ayons bientôt des expositions annuelles de gravures et d'aquarelles. Peut-être alors pourrions-nous opposer quelque chose à la remarquable école d'aquarellistes de nos voisins d'outre-Manche.

Si les graveurs peuvent, à la grande rigueur, se passer des bénéfices de l'exposition publique, il n'en est pas de même des aquarellistes et des dessinateurs, dont les moyens de publicité sont beaucoup plus restreints. Nous avons eu beaucoup de peintres, comme Decamps, comme Delacroix, comme Regnault, qui ont fait d'admirables aquarelles; nous n'avons pas eu, sauf peut-être Eugène Lami, d'aquarellistes proprement dits. Cela ne tient-il pas un peu aux maigres encouragements que cette branche de l'art a jusqu'ici trouvés en France?



UNE ÉTIQUETTE TROMPEUSE.

(Fac-simile d'un dessin de M. A. Simonetti).

Sous ce rapport, nos expositions font piteuse figure à côté des brillantes exhibitions de la Société des aquarellistes anglais. Ce n'est pas que l'on n'y puisse rencontrer çà et là des œuvres exquises et marquées au bon coin, mais elles manquent de tenue, d'ensemble et d'accent. Celle de cette année, plus nombreuse que de coutume, n'est ni meilleure ni pire que les précédentes. C'est une macédoine indigeste de fusains, de crayons, de croquis à la plume, de pastels, de gouaches et d'aquarelles intercalés sans transition entre des dessins d'architecture et des gravures à l'eau-forte. Question d'arrangement, de milieu et d'opportunité, car le voyageur intrépide qui, après avoir parcouru les vingt-huit salles de la peinture et regardé les deux mille tableaux qui s'y trouvent, a le courage de suivre pas à pas le long corridor intérieur de la grande nef, peut rencontrer là maintes jouissances. Il y a dans cette foule des visages connus et charmants.

Entre toutes les aquarelles, les plus personnelles, les plus lestes et les plus décidées de facture, les plus mordantes par la touche et par le ton, c'est-à-dire par les qualités maîtresses de la peinture à l'eau, sont, à notre avis, les deux vues de la *Place Pigalle* de M. Pils. Le peintre, qui habite là, les aura enlevées sur le vif dans un jour d'ennui et de désœuvrement; cela se devine à la franchise presque brutale de ces deux petits tableaux, qui donnent, avec plus de naïveté peut-être, la même note parisienne que la *Place de la Concorde* de M. de Nittis. Une bien jolie aquarelle de peintre, claire, rapide, légère et sans reprises, est celle de M. Maxime Claude d'après son tableau du Salon de 1867, *Souvenir de Rotten-Row, à Londres*. Celles de M. Edmond Morin sont moins franches et moins fermes d'aspect, elles visent moins à la réalité naïve, mais elles sont bien fines et bien spirituelles; le caprice qui les anime est d'une finesse charmante, il éclate et petille en notes claires et vives, et les pare d'une délicate et moderne élégance. Charmantes aussi sont les deux aquarelles exposées par Mme Nathaniel de Rothschild, deux vues de rue à Salies-de-Béarn (Basses-Pyrénées); on y sent la souplesse ingénieuse d'une main féminine rompue à toutes les difficultés. Mme de Rothschild a plus qu'un talent d'amateur, et ses succès comme aquarelliste peuvent être enviés par plus d'un homme du métier. Dans le même genre, nous citerons aussi les aquarelles bien anglaises de William Wyld, la *Place du marché à Bagnères de Bigorre* et deux vues de Venise d'une justesse et d'une vérité dignes de Canaletto ou de Joyant. Celles de M. Pio Joris, l'une des nouvelles étoiles de la débordante et envahissante école de Fortuny, — car ainsi va la mode dans ses exagérations, qu'il n'est plus besoin d'être un Leverrier pour découvrir des astres inconnus dans ces



L'AXIA (Basses-Pyrénées).

(Fac-simile d'un dessin de M. L. Letrône.)

ciels factices de l'art, — deux vues très-montées de ton des environs de Rome. *Une rue à Subiaco* et *Une rue à Tivoli;* celles pimpantes et papillotantes de M. Attilio Simonetti, un autre disciple déjà célèbre de Fortuny; et celle de M. Zacharie Astruc, qui a la saveur espagnole d'une sérénade amoureusement murmurée, les *Balcons roses;* sans oublier les charmantes et délicates compositions, lavées de tons clairs et doux, *la Danse, les Saisons* et *le Printemps,* de M. Eugène Froment.

Dans un autre genre, il est deux œuvres qui s'imposent à l'attention de tous ceux qui aiment les choses franches et sincères, et que nous aurions garde de ne pas signaler. Elles sont signées d'un nom de femme du monde bien connue : ce sont les deux études de poissons de Mme de Nadaillac, *la Sèche élégante* et *la Raie bouclée.* Au point de vue de l'originalité et de la maîtrise du procédé, ces superbes études grandeur nature sont, avec les pochades de M. Pils, ce qui nous a le plus incontestablement intéressé dans toute cette partie de l'exposition. Ce sont plus que des morceaux d'aquarelle, ce sont de véritables morceaux de peinture, surtout *la Raja clavata,* avec la grasse souplesse de ses chairs et les demi-teintes roses de sa peau semée d'aiguillons crochus.

Les paysagistes aquarellistes sont, comme à l'ordinaire, fort nombreux. Le paysage s'accommode volontiers des ressources de l'aquarelle; il y trouve son élément naturel et presque banal. Sans avoir la prétention de mentionner tous ceux qui dans ce coin spécial font preuve d'un talent aimable et facile, nous ne pouvons cependant passer sous silence les noms de MM. Frédéric Henriet, Théodore Valerio, Foulongne, de Dartein, Jean-Baptiste Millet, frère et élève de François Millet, Ferdinand Moreau, Lerolle, Jules Grenier, Courtois-Valpinçon et François Rivoire, dont les bouquets de fleurs à la gouache ont la délicieuse harmonie de tons de la nature même et celui du maître en ce genre, M. Harpignies, dont les aquarelles, bien plus que les peintures, ont une vigueur et une justesse de tons incomparables.

Le pastel, cette année, présente un certain intérêt, grâce au très-remarquable portrait de femme, exposé par Mme Carolus Duran, qui tranche sur les habitudes vieillottes et un peu démodées du genre par la franchise et la décision du procédé, et à deux portraits de jeune fille, d'un éclat vivant et frais, par M. Galbrund. Ainsi que l'a très-justement fait remarquer notre ami Paul Mantz, dans l'un de ses excellents articles, il y a dans cette étude de tête de Mme Carolus Duran une intelligence des véritables conditions du pastel, c'est-à-dire des conditions simples et rationnelles de dessous bien établis enveloppés d'un épiderme léger, transparent et gardant à la forme sa fleur et sa vie, qui peut servir d'exemple



M. LALANNE DEL.

Procédé PHIL. AINÉ

PORT DE BORDEAUX

VUE PRISE DES CHARTRONS

Salon de 1875

Gazette des Beaux Arts

et devenir le point de départ d'une sorte de rénovation de cet art qui fut jadis un merveilleux instrument d'expression entre les mains d'un Latour, d'un Chardin, d'un Prud'hon.

Les portraits, d'ailleurs, ont encore du bonheur dans cette section de l'exposition, et il n'est que juste de citer le ravissant portrait de jeune fille de M. Pollet, en robe blanche, avec deux nœuds de rubans bleus sur un fond rose; ceux de M. Saintin et de M. Laguillermie, les purs et élégants crayons de MM. Chaplain, Petit-Brégnat, Wymbs et Paul Flandrin, et les deux fusains de M. Boetzel, un grand portrait de femme et celui de M. Bosch, le très-habile guitariste; et ceux de M. Gustave Courtois qui, d'un style et d'un faire plus personnels, nous ont laissé entre tous un souvenir persistant, comme certains crayons très-finis d'Holbein. Dans cette voie et avec de tels dons à saisir et à pousser la ressemblance, M. Courtois peut se faire un nom à part et fort remarqué.

Les dessins proprement dits, plumes, crayons et fusains, par leur nombre comme par leur importance, mériteraient une revue spéciale et étendue que le peu d'espace dont nous pouvons disposer nous empêche d'entreprendre. Nous retiendrons entre tant d'œuvres si diverses: — parmi les fusains, une admirable *Vue des quais de Bordeaux*, par M. Maxime Lalanne, dont nous donnons ici une gravure obtenue par le procédé de M. Thiel, qui semble bien près de réaliser un progrès considérable dans l'industrie de l'image — le tirage aux encres grasses de clichés photographiques —; une *Halte de caravane aux environs du Caire*, et des *Syriens en voyage*, deux orientales à la Marilhat, de l'effet le plus juste et le plus puissant; — parmi les dessins à la plume, une figure d'homme assis, par M. Simonetti, et un gave des Pyrénées, par M. Ludovic Letrône, que nous reproduisons aussi tous deux. M. Simonetti a su s'approprier les allures dégagées et spirituelles du faire de Fortuny; quant à M. Letrône, il manie la plume avec une dextérité surprenante et comme une virtuosité spéciale que nous sommes heureux de mettre en lumière par le fac-simile ci-joint. Son coup de plume a le nerveux et le mordant d'un trait d'eau-forte.

II.

Bien plus encore que l'exposition d'aquarelles et de dessins, l'exposition de gravure appelle d'urgence les honneurs d'un local spécial; son éclat et son importance déjà bien grands en seraient décuplés. L'art de la gravure est devenu un art trop essentiellement français pour ne pas mériter chez nous les plus larges encouragements. Même dans ces

conditions restreintes et défavorables, cette exposition-annexe témoigne d'une singulière activité de production dans ce sens, non pas dans le sens de la gravure au burin, mais dans celui de l'eau-forte; car dans la vieille lutte entreprise entre ces deux formes de la gravure en creux, la noble et caressante taille-douce s'humilie et s'efface devant la gigantesque croissance de sa sœur cadette. Ce n'est pas une décadence, c'est une désertion, et n'étaient les efforts généreux de la *Société française de gravure* et de la *Chalcographie*, qui seules encore commandent de grandes et coûteuses planches, ce serait une véritable disparition.

Aussi que de services ces deux institutions n'ont-elles pas déjà rendus, surtout la Société de gravure qui dispose de plus de ressources. Ses travaux lui assurent dès maintenant une place éminente dans l'histoire de l'art français. Son exposition de cette année est extrêmement remarquable. A côté de *la Leçon de clavecin*, d'après Metsu, par M. Morse, elle expose *le Jugement du prix de l'Arc*, d'après Van der Helst, par M. Huot, et *l'Amour sacré et l'Amour profane*, d'après le Titien, par M. Jules Jacquet. Si ces trois belles planches manquent un peu de cette simplification de l'effet et de cet accent du trait qui sont la force de la taille-douce et qui donnent une si grande supériorité aux œuvres des Nanteuil et des Drevet, et plus tard à celles des Mercuri et des Henriquel-Dupont, elle sont du moins le charme et l'élégance des choses amoureusement travaillées; dans cette cohue tapageuse, elles ont la tenue et le langage de la bonne compagnie. On pourrait peut-être demander plus de vivacité et de hardiesse au burin de M. Morse, pour le brillant et le flou des étoffes de Metsu; mais les têtes des personnages sont rendues avec un calme et une distinction que ne saurait donner l'eau-forte pure.

E. Rousseaux est mort, M. François et M. Henriquel-Dupont se taisent; M. Gaillard, après ses grandes œuvres publiées par nous et son portrait du *Saint-Père*, se recueille et s'absorbe dans de nouveaux labeurs; M. Didier s'abstient; les rangs sont donc bien clair-semés à ce Salon. Ceux qui restent ce sont MM. Bertinot, qui a gravé *la Belle Jardinière*, d'après Raphaël; Desvachez, *le Christ entre les deux larrons*, d'après Rubens; Léopold Flameng, *l'Abondance*, Rubens de la galerie Lacaze, pour la Chalcographie; Lévy, *le Damoclès* de Couture, avec la facture classique des tailles soigneusement entre-croisées; Dubouchet, *la Divine Tragédie* de M. Chenavard; et Jules Jacquet, qui a exposé, avec *l'Amour sacré et l'Amour profane* du Titien, une importante et très-habile gravure du groupe de M. Mercié, *Gloria victis*. Ce dernier travail est fort intéressant. Il participe bien au défaut du moment et manque un peu de

fermeté et d'accent, mais c'est dans l'ensemble une très-belle pièce, très-souple de facture et d'une valeur très-égale, très-soyeuse de ton, d'un effet blanc et doux, obtenu par un usage heureux du pointillé, et si l'on était tenté de lui reprocher sa qualité claire de coloration, il ne faudrait pas oublier qu'elle a été exécutée d'après le plâtre et non d'après le bronze.

Toutefois ces belles œuvres du burin, par leur caractère même, leur format et leur prix, ne s'adressent qu'à un public très-restreint. Pour la masse, l'eau-forte règne maintenant sans partage; cela est indiscutable et cela se conçoit. L'eau-forte seule, avec ses procédés rapides et peu coûteux, avec ses moyens multiples et ses ressources infinies, peut lutter avec la photographie. Aussi, tout en regrettant cet effacement progressif du burin, ne peut-on s'empêcher d'admirer cette floraison magnifique de l'eau-forte. L'eau-forte aujourd'hui s'appelle légion. Les deux grands virtuoses de la pointe sèche et de la morsure, les deux maîtres incomparables, Flameng et Jacquemart, sont absents cette année, mais à côté d'eux que d'heureux encore et que d'habiles ! C'est M. Charles Waltner, un harmoniste qui excelle à rendre les colorations chatoyantes des étoffes, leurs cassures et leurs brillants, les clartés ambrées des fonds, la fraîcheur des tons rompus et emmêlés, l'éclat satiné de la peau; c'est M. Lerat, un jeune et un nouveau venu plein d'ardeur et de talent, dont la pointe fine, précise et spirituelle traduit à merveille les exiguïtés minuscules des plus petits tableautins; c'est M. Desboutin, qui a exposé une série de dix portraits gravés à la pointe sèche d'une façon originale et hardie; c'est M. Foulquier, le très-habile et très-inventif illustrateur des splendides éditions de la maison Mame, dont la pointe pleine de verve, de délicatesse et d'exquise élégance, a signé les petits tableaux à l'eau-forte qui donnent tant de prix au *La Bruyère*, au *Boileau*, au *Télémaque*, au *La Fontaine*, sorties de la grande imprimerie tourangelle; c'est M. Hédouin, qui lui aussi est un inventeur et un dessinateur, comme le témoignent les six charmantes eaux-fortes qu'il a faites pour *Manon Lescaut*; c'est M. Gilbert, dont nos lecteurs connaissent déjà par la *Gazette* un *Étal de poissonniers*, d'après Van Beyeren, et un *Portrait d'homme*, d'après Van Dyck; c'est M. Brunet Debaines, qui a magistralement rendu le beau Canaletto du Louvre, *l'Église de la Salute*; ce sont MM. Chauvel, Lalanne et Greux, les excellents paysagistes, ce dernier avec un grand et très-étonnant *Carrosse italien du XVIIIe siècle*; c'est M. Teyssonnières, l'aqua-fortiste bordelais, qui a gravé avec une si grande franchise d'outil le *Saint Bruno* de M. Laurens, et M. Queyroy, l'aqua-fortiste vendômois; c'est M. Rochebrune, le grand interprète de l'architecture, qui cette année expose une vue de *la Sainte-Chapelle du palais*; c'est

M. Buhot, dont les fines japonneries ont été avec raison fort goûtées des *dilettanti* du ton monté et de l'effet fantasque ; M. Edwin Edwards, avec ses vues d'Angleterre si colorées et d'une fantaisie si originale ; ce sont enfin MM. Rajon, Courtry, Gaucherel, Lançon, Mongin, Laguillermie, Tancrède Abraham, Delauney, Lalauze, Taiée et Desjardins.

La lithographie, si brillante, si à la mode naguère, est également un peu délaissée, et cependant nous avons encore de bien charmants lithographes, comme MM. Gilbert, Sirouy et Vernier. On se rappelle l'adorable reproduction du *Portrait de Mlle Mayer* qu'a faite M. Sirouy pour la *Gazette des Beaux-Arts*. Quant à M. Gilbert, il a fait un véritable chef-d'œuvre d'après la *Séléné*, de M. Machard, qui d'ailleurs se prêtait admirablement aux pâleurs blondes et vaporeuses de la lithographie.

Plus habiles que jamais sont aussi les graveurs sur bois ; trop habiles même, car ils ont détourné la gravure sur bois de sa forme naturelle et logique qu'avaient si bien fixée les graveurs du XVIe siècle. A vouloir imiter le burin, l'eau-forte et la lithographie, le bois a perdu ses qualités natives. Ce genre de gravure traverse d'ailleurs une phase critique dans sa lutte avec les nouveaux procédés héliographiques, qu'ils s'appellent Gillot, Comte ou Dujardin. L'avenir appartient, quoi qu'on puisse faire, à l'héliogravure typographique, parce qu'elle supprime l'intermédiaire du graveur sur bois, et qu'elle rend directement le travail de l'artiste sans l'interpréter. Le bois n'a pour lui que l'élasticité de ses cellules et sa trame homogène qui le rendent si obéissant aux multiples efforts de la presse, et qui lui permettent d'obtenir de lui des colorations, des douceurs satinées et des effets de tirage que le procédé ne donne pas encore ; mais il n'est pas difficile d'affirmer que le bois sera presque entièrement abandonné le jour où les perfectionnements de ce dernier permettront d'obtenir ces variétés de tirages et de colorations qui lui manquent encore. Il y aurait sur ce sujet des choses fort curieuses à dire. Nous y reviendrons peut-être un jour. Ceci toutefois ne doit pas nous empêcher de rendre entière justice au talent éprouvé de MM. Robert, Méaulle, Pannemaker, Chapon, Smeeton, Valette et Hildibrand.

LOUIS GONSE.



UN PAQUET DE LETTRES



JE dois la communication des lettres suivantes à un ami qui depuis trente ans a entretenu de nombreuses relations avec la plupart des artistes contemporains. Artiste lui-même, esprit original, cœur fidèle, personnalité des plus attachantes, la loyauté avec laquelle il a cédé à des scrupules peut-être exagérés en abandonnant une haute situation lui a conquis plus d'amis que son obligeance ne lui avait procuré de clients : j'ai nommé M. Alfred Arago. Pendant trente ans Alfred Arago a joué dans le monde de Paris — ce monde si difficile, si fantasque et si changeant — un rôle que n'oublieront jamais ceux qui l'ont traversé. Ce rôle, il ne le recherchait pas ; il le fuyait volontiers et je l'ai souvent vu s'y dérober avec bonheur ; mais enfin lui seul le remplissait, et j'ajoute était capable de le remplir. Il faudrait une plume bien exercée et bien délicate pour l'analyser et le définir. Il résultait de la combinaison de deux qualités qui s'excluent généralement : un esprit prompt et souple ; une bienveillance — disons le mot — une bonté, à toute épreuve. Je ne lui ai jamais vu sacrifier un sentiment même le plus humble à un trait d'esprit, même le plus brillant. On peut me croire sincère. Mon vieil ami n'est plus rien et ne reconnaîtra mon panégyrique que par une plaisanterie. Peu importe ; je devais le faire. Mais si l'on songe jamais à écrire l'histoire de la société française depuis trente ans, le livre sera incomplet, si au second plan, dans le demi-jour d'illustres intimités, il ne réserve pas une place à Alfred Arago. J'en ai trop dit, et j'arrive au fait.

Comme tous les gens d'esprit, M. Arago a la manie de la collection.

Sans y songer il s'est trouvé possesseur d'une masse de lettres de toutes les célébrités artistiques ou littéraires. S'il eût voulu publier les plus importantes et faire de l'indiscrétion rétrospective, il se serait acquis une jolie réputation et un revenu très-respectable. On trouverait des collectionneurs d'autographes enrichis à meilleur compte. Ce qu'il n'a pas voulu faire, je ne le ferai pas. Mais il peut ne pas être sans intérêt pour l'histoire anecdotique de nos jours de mettre sous les yeux du public les extraits de quelques-unes de ces lettres. On pourra juger de ce qui sortira un jour des cartons du collectionneur, quand ils entreront dans le domaine de tous. J'espère que ce sera le plus tard possible.

Après ce préambule j'entre en matière sans transition, citant les autographes par ordre chronologique.

Géricault, déjà connu par les deux expositions de 1812 et de 1814, était parti pour l'Italie à la fin de septembre 1817. Ses deux amis, le peintre Dreux-Dorcy et Théodore Lebrun, ancien directeur de l'École normale de Versailles, devaient le rejoindre. Arrivé le 10 octobre à Florence, dès le 18 l'éloignement commençait à lui peser. Ce jour-là il gourmandait en ces termes l'indolence de Dreux-Dorcy[1] :

Je vous attendrai à Florence où je veux m'établir un peu, car je regretterais toute ma vie de n'avoir pas recueilli des croquis de tous les beaux monuments qui y sont. J'ai ici des connaissances excellentes. Pour vous en donner une idée, j'étais hier soir dans la loge de l'ambassadeur français[2]; mes bottes étaient sales et ma toilette fort négligée. Néanmoins j'ai eu la place d'honneur auprès de Mme la duchesse de Narbonne[3] qui devait partir le lendemain pour Naples et à laquelle le ministre m'a fortement recommandé. Aussi m'a-t-elle bien engagé à aller la voir à mon passage. Elle m'a beaucoup parlé de ma *modestie* et m'a assuré que c'était le cachet du talent. Jugez si c'est flatteur. Mais je m'attendais à tout cela. Une bonne femme avec laquelle j'ai fait route m'avait promis et même assuré, par le secours des cartes, que je trouverais dans mon voyage honneurs et protections. Elle m'avait aussi promis des lettres de mes amis. Hélas! elle s'est trompée en cela. Je n'en ai pas vu une seule; ce qui m'afflige comme vous pouvez croire..., etc.

La lettre suivante est également de Géricault. Elle touche à un incident romanesque de sa vie privée. Je serai sobre de commentaires. Pendant l'hiver de 1820 à 1821, il rencontra au bal de l'Opéra une femme masquée qui entama une conversation avec lui et le retint par

1. Un extrait de cette lettre a déjà été publié par M. Charles Clément dans sa monographie de Géricault. (*Gazette des Beaux-Arts*, tome XXII, page 238.)

2. Le chevalier de Vernègues.

3. Femme de M. le duc de Narbonne-Pelet, ministre de France auprès du roi de Naples.

une tournure d'esprit originale. Elle ne se fit pas connaître et l'artiste subit l'attrait du mystère. D'autres entrevues suivirent, des relations tout amicales s'établirent et se continuèrent par un commerce épistolaire. Géricault recevait directement des lettres de l'inconnue et y répondait sous le couvert du chevalier Derville. Dans celle-ci il s'excuse « par défense expresse du médecin » de ne pouvoir retrouver la belle au prochain bal. Il souffrait déjà du mal qui l'emporta trois ans plus tard :

J'étais bien mal quand j'ai vu apporter dans ma chambre un gros paquet sans que l'on pût me dire de quelle part. La curieuse Julie[1] même l'ignorait. Quoique sorti de l'enfance, je ne fus pas insensible à cette apparence de joujou, et je désirai qu'on l'ouvrît promptement car je ne pouvais le faire moi-même. J'étais seulement spectateur bien attentif, et je me plaisais dans l'idée de voir sortir de tant de papier arrangé avec soin, une lanterne magique. Je ne sais quel plaisir elle m'eût fait. Une petite fièvre nous rend bien vite les goûts de notre premier âge; les plus grandes nous font déraisonner... Je ne hasarde cette lettre que pour vous informer de l'impossibilité où je suis d'aller samedi au bal par défense expresse des médecins... Malgré l'incertitude où je suis de votre personne, de votre physionomie, mon cœur vous est déjà tout dévoué... Je ne ferai rien contre votre gré pour connaître votre figure; j'attendrai tout de vous... Je ne terminerais point cette lettre si la fièvre inexorable ne venait me placer immobile sur mon oreiller, où je ne trouve point de repos et où les songes sinistres viennent occuper toutes les places[2].

M. X*** était un riche industriel lié avec la plupart des artistes de la Restauration. Sa bourse leur était libéralement ouverte et voici la preuve de la discrétion avec laquelle ils y puisaient. Hersent lui avait emprunté 800 francs. Il fit son portrait. M. X***, estimant cette œuvre un prix supérieur à la somme qui lui était due, voulut en avoir le cœur net et en écrivit à Hersent. Le 15 mai 1820, il recevait cette réponse :

Je suis très-reconnaissant de la manière trop honorable dont voulez me traiter. Mais il ne me paraît pas du tout convenable que parce que vous avez eu la délicatesse de ne pas entrer en explication avec moi sur le prix de votre portrait, vous vous trouviez engagé d'une manière plus onéreuse que quelqu'un qui m'aurait marchandé. Ne confondons pas avec les affaires ce qui ne doit avoir aucune influence sur elles; et permettez-moi de vous traiter aujourd'hui comme quelqu'un avec qui je n'aurais d'autre rapport qu'une affaire à traiter. Prix convenu 800 francs; je n'en rabattrai pas un centime. J'ai pris cette somme dans votre boëte, le reste ne peut m'appartenir.

En 1820, Hersent avait quarante-deux ans. Il était connu par des œuvres nombreuses et venait, l'année précédente, de remporter son plus

1. Servante de Géricault.

2. La personne qui se cachait derrière le chevalier Derville est morte à Paris vers 1865.

légitime succès avec l'*Abdication de Gustave Vasa.* Sa notoriété était égale à celle de nos portraitistes les plus en vogue. On demanderait aujourd'hui 10,000 francs d'un portrait estimé 800 francs en 1820.

L'antagonisme entre le talent de David et celui de Gros est incontestable. Partant de principes opposés, ils devaient aboutir à des résultats divers. Mais tous les témoignages contemporains s'accordent à reconnaître que cet antagonisme n'altéra jamais, non-seulement les relations affectueuses des deux artistes, mais encore les sentiments de déférence respectueuse que le vieux maître sut toujours inspirer à ses élèves et dont ceux-ci eurent le bon esprit de se montrer fiers. Voici la confirmation de ces témoignages. La lettre est adressée par Gros à David alors exilé à Bruxelles, à l'occasion du 1er janvier 1823. David avait alors soixante-quinze ans et Gros cinquante-deux.

Mon cher Maître,

Recevez encore cette année sur la terre étrangère qui a le bonheur de vous posséder les vœux de vos élèves, de vos enfants, pour une année nouvelle qui ne fera qu'accroître leur désir de vous revoir, ainsi que l'étendue de la perte qu'ils ont faite avec la France entière.

Veuillez bien, mon cher Maître, agréer mes souhaits particuliers ainsi que votre fidelle compagne, et me croire toujours votre reconnaissant et dévoué disciple.

GROS.

Tous les archéologues connaissent les statues de Fontevrault (Maine-et-Loire). J'emprunte à la notice publiée ici même par M. Courajod les détails indispensables pour mettre le lecteur au fait de la question traitée dans la lettre de M. Mérimée[1]. L'abbaye de Fontevrault fut fondée à la fin du XIe siècle par Robert d'Abrissel. Supprimée en 1792, elle est devenue aujourd'hui une maison de détention. Dans le XIIe siècle, elle servait de lieu de sépulture aux comtes d'Anjou de la dynastie des Plantagenets et plus tard à la dynastie royale d'Angleterre lorsque les comtes d'Anjou furent devenus rois d'Angleterre. Les corps de six princes de cette maison y furent déposés. Ce sont : Henri II d'Angleterre en 1189; Éléonore de Guienne, sa femme en 1204; Richard Cœur-de-Lion, leur fils en 1199; Jeanne d'Angleterre, leur fille, femme de Raymond VI de Toulouse en 1199; Raymond VII, fils de Jeanne et de Raymond VI en 1249; Isabelle d'Angoulême, femme de Jean-sans-Terre en 1246. Les statues en plein relief de ces princes étaient couchées sur la dalle de

1. *Gazette des Beaux-Arts,* numéro du 1er décembre 1867.

leurs tombeaux. Elles y restèrent intactes jusqu'en 1792[1]. Alors les révolutionnaires, afin d'éclairer le peuple et de relever son niveau moral, saccagèrent l'abbaye et brisèrent deux des six effigies: celle de Jeanne d'Angleterre et celle de Raymond VII. On parvint à sauver les quatre autres. Elles furent reléguées au fond d'un cellier dans la tour d'Évrauld. La Révolution et l'Empire se passent. La Restauration arrive; et de nouvelles tribulations commencent. En 1816, le prince régent d'Angleterre les réclame comme monument national[2]. Le gouvernement de Louis XVIII refuse. En 1819, nouvelle réclamation, nouveau refus encore plus péremptoire. En 1828, M. Alexandre Lenoir les fait graver dans ses *Monuments des arts libéraux;* l'année suivante M. Deville reproduit la statue de Richard Cœur-de-Lion dans ses *Tombeaux de la cathédrale de Rouen;* en 1845, celle d'Éléonore d'Aquitaine est gravée dans les *Mémoires des antiquaires de l'Ouest.* L'année suivante, le roi Louis-Philippe songe à les placer au musée de Versailles et commence par les faire transporter à Paris. Les prétentions de l'Angleterre se réveillent, l'opinion publique s'émeut, des réclamations énergiques arrivent de tous côtés. M. de Guilhermy leur fait écho en décrivant et en reproduisant les statues dans les *Annales archéologiques.* Bientôt après, la République est proclamée. M. de Falloux devient ministre; cet homme d'État n'oublie pas qu'il est Angevin, et au mois de septembre 1849 les tombeaux reviennent en Anjou et sont replacés dans l'église de Fontevrault. Ils laissent à Paris, comme trace de leur passage, un plâtre de Richard Cœur-de-Lion, et en rapportent une restauration. Enfin, en 1867, nos statues sont menacées de faire encore un voyage, et celui-là définitif. On apprend que Westminster, qui depuis longtemps leur offre sa splendide hospitalité, va compter quatre rois de plus sur ses dalles. Des commissaires viennent chercher les statues pour les conduire en Angleterre. Un vice de forme s'oppose à l'élargissement immédiat des Plantagenets que la prison de Fontevrault retient parmi ses hôtes. Le directeur de la maison centrale s'oppose à l'évasion du roi Richard. Mais alors l'opinion publique s'émeut de plus belle; d'archéologique la question devient politique. La commission des monuments historiques, l'Académie des beaux-arts, la section d'archéologie du comité des Sociétés

1. Elles ont été reproduites plusieurs fois avant la Révolution, notamment par Sandfort en 1677, par Gaignères en 1700, par Montfaucon en 1760, dans les *Sepulchral monuments in great Britain* en 1786.

2. En droit historique la réclamation de l'Angleterre portait à faux. Ce n'était pas comme rois d'Angleterre mais comme comtes d'Anjou que les Plantagenets étaient inhumés à Fontevrault.

savantes font entendre d'énergiques doléances. De tous côtés on revendique une propriété essentiellement nationale. En présence de cette unanimité de manifestations, l'Angleterre abandonne ses convoitises et laisse à leur terre natale les quatre prédécesseurs angevins de Sa Gracieuse Majesté.

Passons à la lettre. En décembre 1834, M. Mérimée, qui succédait à M. Vitet comme inspecteur des monuments historiques, fut chargé d'étudier ces statues. La visite faite, il adressa de Tours un rapport succinct dont voici les principaux extraits. Je les donne d'autant plus volontiers que le rapport détaillé officiel qu'il rédigea à son retour à Paris n'a pas été publié dans le précieux et rare volume : *Notes d'un voyage dans l'ouest de la France :*

La statue qui passe pour être celle de Richard est d'un seul bloc d'une pierre blanche, de l'espèce de celle que l'on trouve en profusion dans les collines des environs de Saumur et qu'on appelle *Tufeau.* Sortant de la carrière, elle se taille avec la plus grande facilité, mais avec le temps elle durcit beaucoup. Cette propriété la rend excellente pour la sculpture.

Suit une description de cette statue et des trois autres. Puis le savant auteur reprend :

J'admire souvent le peu de mémoire de nos compatriotes. La violation de ces tombes royales n'a laissé nul souvenir parmi les habitants de Fontevrault. Je me rappelle avoir entendu dire à Paris, il y a bien des années, que lorsqu'on avait exhumé les restes de Richard, on avait remarqué la structure singulière de ses os profondément sillonnés pour recevoir les attaches des muscles, signe d'une force extraordinaire. Un habitant de Saumur que j'ai lieu de croire bien informé m'a donné les détails suivants sur la disparition des ossements de Richard Cœur-de-Lion. Après la démolition des tombeaux en 1793, les os et quelques fragments de la bière sont demeurés longtemps dans un coin de l'église sans que personne se mît en peine de les recueillir. Lorsque l'abbaye eut été convertie en maison de détention, le directeur, homme obligeant, donnait à ses amis des morceaux de ces précieuses reliques — à l'un un tibia, à l'autre une vertèbre, — tant et si bien que tout a été distribué. Un M. de Verrière, chevalier de Saint-Louis, avait eu le crâne presque entier. Il l'a vendu à un Anglais. Il est vraisemblable que tous les autres fragments, qui se sont sans doute fort multipliés, auront eu un sort semblable. On n'en connaît point dans le pays. Y en eût-il, leur caractère d'authenticité serait perdu. J'espérais tirer quelques renseignements d'une ancienne religieuse de Fontevrault qui habite Saumur ; mais elle est presque en enfance, et il m'a été impossible d'en tirer quelque réponse satisfaisante. Près de l'église est un édifice très-singulier qu'on appelle la tour d'Évrault. Les antiquaires du pays la croient antérieure à la fondation de l'abbaye, mais cette opinion n'est pas soutenable, car toutes les arcades sont ogivales. Il est donc impossible de lui donner une date plus ancienne que la première moitié du XIIIe siècle. C'est une salle octogone d'environ trente pieds de diamètre (avec une apsidiole sur chaque face) surmontée d'une pyramide qui se

termine par une lanterne composée de huit colonnettes sans couronnement. J'ai vu un monument à peu près semblable dans l'île Saint-Honorat. Ce bâtiment ne peut avoir été qu'une chapelle ou un baptistère. La tour d'Évrault est maintenant engagée en partie dans des bâtiments modernes, elle sert d'atelier aux détenus qui pilent du chanvre. Il serait bien à désirer qu'on isolât ce monument d'un style fort rare et surtout qu'on en fît un autre usage.

Grâce aux progrès que Mérimée tout le premier a fait faire à la science archéologique, ce qui l'embarrassait en 1834 n'est plus un secret pour personne. La tour d'Évrault était la cuisine du couvent; cuisine gigantesque à cinq foyers énormes ayant chacun leur four, que Mérimée prenait pour des apsidioles, et dans lesquels il était facile de faire rôtir un bœuf entier[1].

Alexandre Dusommerard, le créateur du beau musée de Cluny, mourut au mois d'août 1842. Après sa mort la Commission des monuments historiques, préoccupée de la dispersion d'une pareille collection, rechercha les moyens d'en conserver la propriété à l'État. Sur ses instances la ville de Paris — dans le cas où l'État se porterait acquéreur — était disposée à lui céder la propriété du palais des Thermes qui joint les bâtiments de Cluny et lui appartenait. Les négociations s'entamèrent au commencement de 1843. M. le comte Duchâtel, alors ministre de l'intérieur, présenta à la Chambre des députés un projet de loi relatif à cette acquisition. Une Commission dont M. A. Arago, l'illustre savant, était secrétaire, fut chargée de rédiger un rapport favorable. Le rapporteur, peu au fait des questions d'archéologie artistique, s'adressa à M. Mérimée pour obtenir des détails. De là la lettre suivante (3 juin 1843) qui énumère rapidement les principaux objets de la collection. Cette énumération ne présente plus d'intérêt aujourd'hui. Il n'en n'est pas de même des lignes suivantes empreintes d'un caractère de prévision si clairvoyant et si élevé :

La collection de M. Dusommerard offre un intérêt immense aux artistes parce qu'ils y pourront trouver des renseignements précis sur tous les usages anciens. Il n'y a pas de meubles, d'ustensiles du moyen âge dont on ne trouve des exemplaires. L'industrie peut tirer parti d'une foule d'objets. Il n'y a pas de collection que les ornemanistes doivent étudier avec plus d'attention.

Dans mes tournées en province, j'ai observé bien souvent l'espèce d'attraction qu'exerce un musée dès qu'il est formé. On lui fait des legs, on lui fait des cadeaux. C'est un lieu où viennent se placer quantité d'objets qui se disperseraient ou qui seraient perdus s'il n'existait des armoires pour les renfermer. Le musée de Francfort est un

1. Voir la description, la coupe et les vues perspectives de ce curieux monument dans le *Dictionnaire d'Architecture* de Viollet-le-Duc, tome IV, page 466.

des plus riches de l'Allemagne (parmi les nouveaux). On m'a assuré qu'il avait commencé par n'avoir que quelques lézards empaillés et quelques vieux coffres vermoulus. J'en pourrais dire autant par expérience de beaucoup de nos musées départementaux dont quelques-uns sont si riches aujourd'hui.

Encore une dernière considération. En Allemagne, en Angleterre, et même en Espagne aujourd'hui on forme des musées du moyen âge. Nous avions celui des Petits-Augustins. On l'a détruit. Il faut penser que c'est à nos établissements d'art que nos fabricants doivent leur supériorité dans tous les objets qui demandent du goût. Plus on leur donnera de modèles et de bons modèles, et plus on assurera cette supériorité.

Le rapport de M. Arago fut favorable au projet, et la loi fut votée le 24 juillet 1843. Huit mois après, le 16 mars 1844, le musée de Cluny était ouvert au public sous la direction du fils du fondateur dont Mérimée resta jusqu'à la fin de sa vie le conseiller et l'ami.

Il s'écoulera du temps avant que l'on rencontre un directeur de l'École de Rome comme M. Schnetz. Je ne parle pas seulement au point de vue de l'art, mais encore au point de vue politique; car, n'en déplaise aux naïfs, ces fonctions sont autant politiques qu'artistiques. Leur but est le maintien de l'influence française à Rome en présence des compétitions étrangères. Cette situation déjà délicate se compliquait pour M. Schnetz de l'hostilité du Piémont et bientôt de toute l'Italie contre le saint-siége et de l'occupation de Rome par l'armée française. Il fallait une adresse consommée et des ménagements infinis pour manœuvrer sans choc entre le gouvernement pontifical et les menées italiennes, entre nos ambassadeurs et les généraux commandant le corps d'occupation. M. Schnetz sut se tirer de ces difficultés sans abandonner un instant les intérêts des artistes et sans compromettre ceux de son gouvernement ou sa personnalité. Sous une enveloppe rude et un peu vulgaire, M. Schnetz cachait la finesse d'un prélat romain. Connaissant à fond toute la société romaine, il sut faire servir ses relations privées à éviter des froissements, à atténuer bien des compromis, à assoupir bien des différends, à résoudre bien des difficultés. Je le répète : les services que pendant treize années de directorat M. Schnetz a rendus aux artistes d'abord, à la France ensuite, ne se retrouveront pas d'ici longtemps.

En 1842, nommé une première fois directeur de l'École (il succédait, je crois, à M. Horace Vernet), il fut remplacé en 1847 par M. Alaux, qu'il remplaça une seconde fois en 1853, et quitta définitivement Rome en 1866. Son successeur fut M. Robert Fleury. Arrivé à son poste le 20 mai 1853, un mois après, le 20 juin, il écrivait à un ami :

J'ai trouvé la situation de l'Académie assez bonne. Les pensionnaires présents à Rome que j'ai me paraissent animés du désir de faire honneur à l'École par leurs

travaux : nous verrons cela par la suite[1]. L'École de Rome est dans les conditions de toutes les autres écoles; tantôt elle s'élève, tantôt elle s'abaisse. Je puis vous assurer qu'il ne dépendra pas de moi qu'elle se tienne toujours à un degré honorable. Conservez votre bon vouloir en tout ce qui touche à notre bel établissement de Rome qui, en définitive, depuis sa création a contribué pour sa bonne part à la supériorité qu'a prise l'École française sur les autres écoles de l'Europe.

Le 20 août 1858, nouvelle lettre relative aux récompenses décernées à la suite du Salon :

J'espère que vous êtes satisfait de mes anciens pensionnaires. Trois croix cette année et la grande médaille d'or à M. Benouville[2]. Je pourrais bien également réclamer M. Jalabert qui, s'il n'a pas été pensionnaire, peut cependant être compté comme un des enfants de l'Académie. Je pourrais vous en citer plusieurs autres dont j'ai vu les noms parmi ceux des récompensés.

Enfin voici les judicieuses observations qu'il soumettait à M. de Mercey, alors directeur des Beaux-Arts, à propos de son livre *Études sur les Beaux-Arts*. Je donne tout ce qui a rapport à ce livre, certain que les lecteurs de la *Gazette* ne se plaindront pas de la longueur du passage :

Vous avez traité nos voisins d'outre-Manche avec beaucoup de courtoisie, tout en reconnaissant cependant qu'ils manquent généralement des qualités nécessaires à la haute et noble peinture dont les maîtres des grandes écoles italiennes nous ont laissé tant de beaux exemples. Vous avez été aussi bien indulgent pour nos amis les Allemands. C'était de bon goût. Vous ne vous trompez cependant pas sur beaucoup de leurs grandes et prétentieuses compositions souvent plus obscures que profondes. Vous signalez aussi et vous critiquez avec raison cette ambition de plusieurs de leurs artistes, à vouloir en quelque sorte écrire l'histoire avec le crayon plutôt que de la peindre tout simplement avec leur pinceau.

Critique juste du genre de talent de Cornelius, d'Overbeck, de Kaulbach, de Weit, etc. En deux lignes le vieil artiste en apprend plus long sur cette première école allemande contemporaine que les deux gros volumes de M. Hippolyte Fortoul.

Vous avez donné moins d'étendue à votre coup d'œil sur l'école contemporaine française. Néanmoins vous faites bien comprendre le mouvement révolutionnaire artistique qui s'opéra en France de 1814 à 1825. J'étais dans la mêlée à cette époque et j'ai pu en suivre toutes les phases. Ce mouvement n'a point été une insurrection ni

1. La plupart de ces pensionnaires n'ont pas fait mentir la bonne opinion de leur Directeur. Les plus connus aujourd'hui sont MM. Gustave Boulenger, Baudry, Bouguereau, Bertinot, Gumery, Crauck, Bellay.

2. La distribution des récompenses à la suite du Salon de 1853 eut lieu dans le salon carré du Louvre. M. Léon Benouville obtint une médaille de première classe ainsi que M. Jalabert. MM. Hébert, Cavelier, Diebolt, furent nommés chevaliers de la Légion d'honneur.

l'effet d'un parti pris : il s'est produit par la pente naturelle des idées. Je dirai plus : ce mouvement avait été commencé par M. David lui-même, par l'enseignement quotidien qu'il donnait à ses élèves dans les derniers temps de son séjour à Paris. Ceci va peut-être vous paraître un peu paradoxal ; mais pour vous en donner une preuve, je vous envoie une lettre qu'il m'écrivit de Bruxelles et qui est le résumé assez exact des conseils qu'il donnait dans son atelier.

Il est fâcheux que nous ne possédions pas la lettre de David. Il eût été curieux d'y trouver la confirmation de ce que Schnetz appelle justement un paradoxe. Pour ma part, je doute fort de cette confirmation. Schnetz confond deux époques distinctes. En 1780, David faisait évidemment de l'émeute contre le genre Boucher, Natoire, Lagrenée, Callet, alors à la mode ; mais en 1820, les positions étaient changées : David était devenu un classique (c'était le terme consacré) outré, et à leur tour Géricault, Delacroix, s'insurgeaient contre ses principes. A en croire Schnetz, David aurait été le premier ennemi de ses propres doctrines. C'est un peu vif.

Il y a trois noms que j'ai été surpris de ne pas rencontrer dans votre coup d'œil sur la peinture française. Le premier est celui de Granet. Vous êtes trop jeune, monsieur, pour avoir été témoin de l'effet produit par son *Stella en prison*, exposé vers 1814 ou 1815. Ce tableau se distinguait par un haut degré d'originalité. Les deux autres noms sont ceux de Michallon et de Léopold Robert. Ces deux artistes furent des premiers à marcher dans la nouvelle route ouverte devant eux.

Pour Granet, son vieil ami Schnetz a été prophète. On commence à rendre une plus exacte justice aux éminentes qualités de cet artiste, un des plus remarquables peintres de genre que la France ait produits. Quant à Michallon et à Léopold Robert, comme tous les hommes de transition donnant la main à deux époques et par cela même offrant une physionomie complexe ; ils seront toujours intéressants à étudier.

Le succès dont l'Exposition universelle de 1855 fut l'occasion pour Decamps est présent à la mémoire de tous. Il y figurait pour cinquante-quatre tableaux, dessins et aquarelles. Ce n'est pas sans difficultés qu'il avait pu réunir un pareil nombre d'œuvres. Leurs possesseurs se montraient assez récalcitrants à s'en dessaisir, soit qu'ils fussent avares de leurs jouissances, soit qu'ils redoutassent les accidents. Voici la trace de ces appréhensions :

Quant aux dessins et tableaux, il n'y faut pas compter. Personne ne veut livrer les siens avant que l'avalanche sous laquelle vous devez plier en ce moment ne soit tout à fait passée. Je demande appui et indulgence, car le soin d'exposer est aujourd'hui pour moi une affaire à peu près sans intérêt et pour ainsi dire au-dessus de mes forces épuisées ; et toutes les blagues que Jadin se plaît à faire sont impuissantes à me les rendre.

Je crois me rappeler que M. Jadin fut chargé par l'artiste du soin de surveiller le transport et le placement de ses œuvres.

Ici se place un incident auquel font allusion les deux lettres suivantes. J'avais l'honneur alors de faire partie du personnel des expositions d'art; je puis en parler en connaissance de cause. Vers le 4 ou 5 avril, lorsque toutes les œuvres de l'artiste furent placées, on reconnut que loin, de se faire valoir, elles se nuisaient les unes les autres, que la monotonie de ton résultant de cette juxtaposition pourrait bien fatiguer le public, qu'en un mot le succès auquel l'artiste prétendait allait lui échapper et tourner à l'échec. L'avis des membres du jury fut unanime sur ce point; et non-seulement unanime mais tellement formel que quelques-uns, possesseurs d'œuvres de Decamps, signifièrent que, si l'on ne prenait pas un parti plus favorable à cette exhibition, ils étaient résolus à retirer celles qui leur appartenaient. De son côté, l'administration était du même avis et voulait à tout prix éviter un insuccès au glorieux artiste. Il fallait prendre une décision rapide. C'est alors que M. de Chennevières eut l'idée de mélanger ces œuvres avec celles de Théodore Rousseau. L'idée était des plus heureuses. Le vert intense qui domine dans la couleur de Rousseau pouvait seul lutter avec le roux intense qui domine dans la couleur de Decamps. La tonalité générale est la même; aucun des deux artistes ne devait donc souffrir du voisinage de l'autre. Leurs qualités se faisaient valoir, leurs défauts disparaissaient; la monotonie était évitée : point capital pour le public pour qui en somme sont faites les expositions. L'essai fut tenté séance tenante et le nouvel arrangement terminé dans la soirée. Le lendemain le jury y donna son entière approbation. Mais comme après tout il ne faut pas être plus royaliste que le roi, l'on en crut pas devoir maintenir le nouvel arrangement sans l'autorisation formelle des intéressés. Les deux artistes furent convoqués. Devant l'effet produit, ils furent forcés de reconnaître que l'administration avait été plus clairvoyante qu'eux; ils abandonnèrent leurs prétentions et acquiescèrent au nouveau classement. Le succès qui accueillit leur exposition lors de l'ouverture leur prouva qu'il avaient été bien inspirés en sacrifiant leurs susceptibilités.

Voici la lettre de Decamps :

J'ai écrit à M. le comte de Nieuwerkerke pour le prier de revenir sur la résolution prise, à ce qu'il paraît, de diviser mon envoi dessins et tableaux. Comment? Ma petite pacotille couvrirait à peine le quart de tel tableau, et l'on va me chicaner sur leur réunion! Mettez-les donc où il vous plaira (au grand jour cependant), mais réunis. En vérité! l'on obtient d'arracher des monuments publics des œuvres, et cela à grands frais; on dispose de centaines de mètres; tel autre aura son salon exclusif et fermé,

tel autre choisira sa place et disposera ses ouvrages à sa fantaisie; et l'on me refusera cette mince justice! Notez en passant que ce n'est pas moi, Dieu merci! qui demande à étaler mes misères. J'ai toujours été bête comme chou et me suis payé de monnaie de singe. Il en a toujours été ainsi. L'on s'amuse à demander aujourd'hui 50,000 francs d'un tableau dont je reçus autrefois force compliments (*la Patrouille turque*); mais quand j'en demandai 1,200 francs, l'on trouva cela un peu salé et l'amateur me fit remettre 1,000 francs et quelques petits objets pour (dans son idée) compléter la somme[1]. Lorsque je fis cette *fameuse Bataille des Cimbres*[2], qui n'était après tout pour moi qu'une esquisse, je fus bien heureux de rencontrer votre oncle pour m'en donner 4,000 francs. Je ne sais pourquoi je rappelle ici tout cela si ce n'est pour dire qu'il en sera ainsi ou point. Désirant du moins me distinguer aussi par quelque exigence.

Voici maintenant une lettre de Théodore Rousseau sur la même question :

Monsieur, je me résume avec vous sur ce que j'ai eu l'honneur de vous dire : que le changement qui a eu lieu pour mes tableaux est tout à fait à mon préjudice. Je suis parmi les Decamps comme d'autres médiocres choses sont parmi l'exposition complète de tel ou tel peintre. J'ai cinq tableaux sur la cimaise, Decamps vingt-quatre. Je ne me plains certes pas d'être à côté d'un Decamps, mais je demanderais au moins que mes tableaux alternassent d'une façon suivie et égale avec les siens jusqu'à expiration de mon nombre treize inférieur de beaucoup au sien. Je serais désolé, monsieur, d'être obligé de renoncer désormais aux expositions, si au lieu des égards que j'ai jusqu'alors rencontrés en vous, cette unique demande était dédaignée[3].

On a pu remarquer dans la lettre de Decamps la façon amère dont il parle de « tel autre qui aura son Salon exclusif et fermé ». *Ce tel autre,*

1. Cet amateur était M. Abel Formé. En 1855 *la Patrouille turque* appartenait à M. le marquis d'Hertford. Elle est aujourd'hui la propriété de sir Richard Wallace.

2. La *Bataille des Cimbres* passa du cabinet de M. Étienne Arago dans celui du duc d'Orleans à la vente duquel elle fut acquise, en 1853, au prix de 23,000[fr] par M. Maurice Cottier, son possesseur actuel.

3. Cette lettre fait partie de la collection d'autographes de M. de Chennevières. En m'en envoyant copie, il la fait suivre de cette lettre que l'on me saura gré de transcrire : « Voici la lettre de Th. Rousseau dont vous avez conservé le souvenir, et qui fait si singulièrement écho à celle de Decamps. Et pourtant vous vous rappelez, mon ami, quelle fête c'était pour nous que l'arrivée aux expositions des tableaux de cet artiste, l'un des plus grands de notre siècle, et quels soins nous prenions à l'avance pour satisfaire de notre mieux un homme que nous savions fort chatouilleux sur le jugement public et légitimement soucieux d'une gloire très-méritée. Si je vous confie cette lettre dont mon amour-propre ne se sent nullement froissé, c'est qu'elle peut inspirer à vos lecteurs quelque indulgence pour ceux de nos amis qui nous ont succédé dans une tâche toujours difficile et délicate parce qu'elle est forcément hâtive. Rousseau était un des hommes les plus droits, les plus dignes, les plus respectables, les plus respectueux pour son art qu'il nous aura été donné de connaître pendant les dix-huit ans que nous

on l'a deviné, c'est M. Ingres. Que l'on me permette encore ici quelques souvenirs personnels.

La Commission impériale tenait à honneur d'exposer le plus grand nombre d'œuvres de M. Ingres. Les démarches tentées en ce sens réussirent. Il y répondit de la façon la plus libérale ; mais toutefois à une condition : c'est que ces œuvres ne seraient pas mêlées à celles de ses confrères et que l'on mettrait à sa disposition une salle de la décoration de laquelle il serait seul chargé. La Commission accéda à ce vœu, et la Commission eut raison. La république des arts, comme toutes les républiques, ne peut se maintenir et se sauver que grâce à une puissante aristocratie. Tous les artistes croient faire partie de cette aristocratie et avoir des droits à des faveurs exceptionnelles. Or pour qui fera-t-on exception, si ce n'est pour un artiste qui pendant soixante ans a donné les preuves les plus manifestes de son génie, qui, à force de persévérance et de travail a franchi tous les échelons de la célébrité et a fini par devenir une des illustrations les plus pures de son pays? En pleine possession d'une gloire incontestée, ce n'était plus une faveur que demandait M. Ingres, c'était presque un droit dont il réclamait le bénéfice.

Mais M. Ingres était-il bien avisé en faisant cette réclamation? Devait-il user de son droit? Je réponds nettement : Non. Rapprochées les unes des autres, sans doute les quarante toiles qu'il exposait devaient donner une haute idée de ses qualités de style, de cette pureté de dessin qui en font presque un élève de Raphaël ; mais elles devaient également mettre en lumière les défauts correspondants à ces qualités ; la négligence de l'effet pittoresque, le dédain presque systématique de la couleur, la monotonie dans le gris. Ayons le courage de l'avouer : le public fut de cet avis. Tous ceux qui se rappellent l'Exposition de 1855 se rappellent aussi la solitude qui régnait dans le salon de M. Ingres. C'était loin d'être gai. Si la foule ne s'en détournait pas avec précipitation comme du salon allemand, elle était loin de s'y porter volontiers. C'était une véritable chapelle où quelques adeptes convaincus (je puis le dire : j'en faisais partie) venaient adorer le demi-dieu; ce n'était pas du tout un pèlerinage fré-

avons consacrés aux expositions. Rien de plus naturel et de plus juste que son orgueil. Aussi cette lettre n'est-elle qu'une preuve encore plus décisive de l'état maladif où les expositions — c'est-à-dire la lutte contre le public — jettent les artistes; et de l'inépuisable patience que doit l'Administration à des esprits très-nobles pour la plupart, mais très-surexcités, quand on voit jusqu'où l'un des hommes les plus notoirement estimés et choyés de tous, peut pousser les injustices presque acariâtres de son orgueil ému jusqu'à la fièvre. »

quenté comme l'exposition de Decamps, de Rousseau, ou de Delacroix. M. Ingres fut donc mal inspiré, je le répète, en se refusant à laisser placer d'autres œuvres auprès des siennes. Il se fit tort à lui-même. C'était ma conviction alors : ça l'est encore aujourd'hui.

Voici la lettre :

Quant à moi je vous seconde de mon mieux pour votre exposition par toutes sortes de soins; comptant aussi sur toutes vos promesses pour entrer bientôt en possession de mon enceinte débarrassée, les murs repeints, et y étant mon tableau d'*Homère*[1]. Et à ce propos a-t-on eu la bonté de demander au préfet de la Seine celui de *Napoléon Ier*[2]. J'ai écrit de mon côté au maire de la ville de Liége pour avoir le portrait en pied du *Premier Consul Bonaparte*[3]. Je voudrais bien solliciter M. le ministre d'État pour qu'il accordât mon tableau de *Jeanne d'Arc*[4] à la ville d'Orléans pendant les trois jours que vont durer les fêtes qui se préparent dans cette ville en l'honneur de Jeanne d'Arc. Je vous avoue que je serais personnellement très-satisfait que le ministre voulût bien accueillir favorablement cette demande.

Enfin la dernière lettre de cette liasse est de M. Aug. Préault, un sculpteur homme d'esprit. Il recommande un acteur comique à un directeur de théâtres :

Cette lettre vous sera remise par un jeune homme qui désire entrer à votre théâtre avec des appointements. Il se dit comique. S'il l'est, remerciez-moi; s'il ne l'est pas remerciez-le.

Rivarol et Champcenetz n'eussent pas mieux dit; mais ni Rivarol ni Champcenetz n'eussent fait la statue d'Okewimi ou celle de Jacques Cœur.

Cte L. CLÉMENT DE RIS.

1. L'*Apothéose d'Homère* alors en plafond au Louvre, aujourd'hui au musée du Luxembourg. Elle a été remplacée au Louvre par une copie faite par M. Balze.

2. L'*Apothéose de Napoléon Ier*. Plafond de l'Hôtel de ville détruit par les incendies de la Commune.

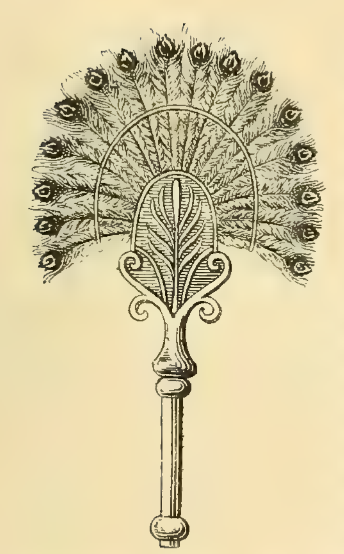
3. Ce portrait peint en 1801 appartient à la ville de Liége et décore une des salles de la mairie.

4. Peint en 1854. Aujourd'hui au musée du Luxembourg.



HISTOIRE DES ÉVENTAILS

PAR M. S. BLONDEL [1]



L'HISTOIRE des éventails n'est plus à faire. Ce coin du domaine de la curiosité était à peu près inexploré quand M. S. Blondel entreprit le travail que nous présentons à nos lecteurs : on ne connaissait effectivement que les deux monographies de MM. Édouard Petit et Natalis Rondot ; la *Gazette*[2] avait effleuré la question à diverses reprises, mais sans en envisager les faces multiples.

Comme toutes les bonnes idées, celle-là s'est trouvée mûre à point dans plusieurs cerveaux à la fois. M. S. Blondel nous dit dans la préface de son livre que l'intention de l'écrire lui a été inspirée par l'exposition d'éventails organisée au *South Kensington Museum*, en 1870 ; la même cause a engendré le même effet chez un autre Français de notre connaissance, habitant l'Angleterre, qui s'occupe depuis la même époque à réunir ses matériaux pour construire le même édifice. Nous aurons certainement d'ici peu une seconde Histoire des Éventails, et personne ne s'en plaindra, bien que là où M. S. Blondel a passé il reste peu de chose à glaner, sauf l'image qui est inépuisable.

Le sujet est en lui-même bien plus gros d'intérêt qu'il ne semble au premier abord ; le « bijou léger » si souvent chanté par les poëtes n'intéresse pas seulement les curieux, les gens du monde, les antiquaires et les artistes ; l'historien doit compter avec lui. N'appartient-il pas à l'histoire l'éventail de Charlotte Corday, que Baudry laisse tomber tout sanglant aux pieds de l'héroïne, dans son tableau de la mort de Marat ? Et l'éventail du dey d'Alger qui nous valut nos plus riches possessions d'Afrique ?

L'invention de l'éventail date de l'invention du soleil, de la chaleur, des mouches, de la poussière et de tous les inconvénients qu'il engendre. Elle dut suivre de bien près la création de la femme, et celle-ci ne tarda pas à faire de cette arme défensive

1. Un vol. orné de gravures. Paris, Renouard, 1875.

2. Voir : *les Éventails à l'exposition de l'Union centrale ; Corporation des Éventaillistes*, par Paul Mantz, t. XX, 25, 29. *Peinture d'éventail*, V, 184, et XI, 157.

un des plus redoutables engins de la coquetterie. Pour s'éventer dans l'origine, la femme dut évidemment recourir aux produits de l'industrie contemporaine qui reposait tout entière entre les mains de la nature : les feuilles de palmier et de lotus, les fougères la charmèrent tout d'abord par leur grâce flexible et leur légèreté; puis, un beau jour, elle s'aperçut que le règne animal lui offraît des ressources supérieures et le paon dut abandonner sa parure.

Quelques dates n'ajouteraient rien à la valeur des précieux documents historiques que nous venons de mettre sous les yeux du lecteur ; il est acquis, croyons-nous, que l'Orient s'évente avec rage depuis que le monde est monde, et l'usage ne semble pas près d'en périr : il appert des relations de voyage les plus récentes, qu'en Chine notamment l'éventail est le meuble par excellence, l'inséparable de tous, hommes et femmes, grands et petits. Mme de Bourbourlon raconte que les soldats chinois manient l'éventail, sous le feu de l'ennemi, avec une placidité incroyable.

Les Anglais de l'Inde s'attribuaient le mérite d'avoir inventé l'éventail-ventilateur d'appartement, mais M. S. Blondel vint, qui leur jeta dans les jambes certain bas-relief assyrien, vieux de trois mille ans, où l'on voit clairement fonctionner l'ingénieux appareil qu'ils ont baptisé du nom de *Pânk'hâ.* — *Suum cuique.*

Ce qui est hors de conteste, c'est que les Japonais ont eu les premiers l'idée de *plisser* l'éventail ; les Chinois eux-mêmes en conviennent. Ainsi donc, les anciens, proprement dits, ceux d'Égypte, de Grèce et de Rome, n'auraient connu que l'éventail-écran. Le silence du bas-relief est ici bien pénible; on aimerait à penser que les élégantes d'Athènes et de Rome, dont l'imagination était si fertile en coquetteries, n'ont pas ignoré le délicieux manége auquel se prête si bien le plissement ou le fractionnement de l'éventail en languettes mobiles. Pour juger de toute l'importance de ce perfectionnement, il faut avoir vu le petit meuble entre les doigts des Espagnoles s'épanouir en faisant la roue, et soudain se replier comme les pétales d'une sensitive.

L'éventail étant de soi une bonne chose, il est presque superflu de dire que les puissants de la terre élevèrent, dès le principe, la prétention de le monopoliser entre leurs mains ; sous quelque latitude qu'on se place, que l'on prenne un roi Pharaon ou un prince aztèque, l'histoire ne varie pas ; l'éventail est décrété attribut de la souveraineté : il n'y aura pas d'éventails pour le pauvre monde. Cet odieux privilége subsisterait peut-être encore de nos jours, n'était la toute-puissance des femmes qui, tou jours et partout, parvint à l'abattre après une lutte opiniâtre ; on frémit en pensant que, sans elles, les soldats chinois seraient peut-être encore réduits à faire l'exercice sans leur éventail !

Les premiers chrétiens ne dédaignèrent nullement les commodités du meuble qui nous occupe ; l'abbé Martigny croit pouvoir affirmer que saint Jérôme en fabriquait de ses mains dans le désert de Chalcis, ce qui semble indiquer que le produit trouvait un écoulement facile. Saint Fulgence aussi, au dire du savant auteur du *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes,* mais il ne travaillait que pour les autels.

Si nous passons au moyen âge, nous trouvons qu'on s'évente peu : la légende de l'attribut royal subsiste dans toute sa rigueur. L'éventail nous apparaît sous les espèces majestueuses du *flabellum;* l'Église l'adopte dans sa liturgie en lui donnant un sens mystérieux, qui, selon saint Jérôme, était de marquer la continence. Le seul monument de ce genre qui existe encore est le flabellum de l'abbaye de Saint-Filibert de Tournus (IXe siècle) dont il sera parlé plus longuement dans cette revue, un jour où l'autre. « L'usage du flabellum subsiste encore chez les Grecs et les Arméniens; il a



ÉVENTAIL OFFERT PAR SAINT ÉVREMOND A NINON DE LENCLOS.

(Collection de M[me] la comtesse de Chambrun.)

disparu de l'Église romaine vers le XIVe siècle, et n'a été conservé que par le souverain pontife, qui fait porter devant lui deux grands éventails en plumes de paon dans les solennités. »

Les laïques de distinction remirent la main sur les éventails vers le commencement du XIIe siècle. Cent ans plus tard, l'usage s'en est répandu sous le nom disgracieux d'*esmouchoir,* qui passa par *esventoir,* avant d'arriver à la dénomination actuelle, imaginée par Brantôme. Mais c'est en réalité des dernières années du XVIe siècle que date l'entrée victorieuse en Europe de l'éventail : apporté de Chine à la cour du Portugal et d'Espagne, il est déjà pourvu du perfectionnement japonais, du plissement, qu d'emblée lui assura la vogue. Le petit meuble féminin régna sans partage à la cour des Valois : il n'en pouvait être autrement. Pierre de l'Estoile nous apprend que le roi Henri III usait de l'éventail comme une femme. « On luy mettoit à la main droite un instrument qui s'estendoit et se replioit en y donnant seulement un coup de doigt, que nous appelons ici un esventail : il estoit d'un vélin aussi délicatement découpé qu'il estoit possible, avec de la dentelle à l'entour de pareille étoffe. Il estoit assez grand, car cela devoit servir comme d'un parasol pour se conserver du hasle et pour donner quelque rafraîchissement à ce teint délicat. » (*L'Isle des Hermaphrodites,* 1588.)

Les éventails furent dès lors ce qu'ils sont aujourd'hui : de « légers bijoux » auxquels toute parure était bonne : l'ivoire, la nacre, le cuir, l'écaille, les métaux nobles, les pierres précieuses et la dentelle s'ingéniaient à fournir un cadre chatoyant aux peintures les plus délicates. Des artistes de premier ordre n'ont pas dédaigné d'y tracer du bout de leur pinceau de gracieuses compositions; mais, comme l'a fort bien établi ici même M. Paul Mantz, le fait est plus rare que ne le prétendent les marchands. A les entendre, les éventails du XVIIIe siècle, notamment, seraient tous des maîtres les plus renommés qui auraient confié à ces petits cadres le meilleur de leur œuvre.

L'ouvrage de M. S. Blondel, curieux comme un roman, et bourré de science comme un livre d'histoire, constitue un traité de l'éventail envisagé sous toutes ses faces. Après nous avoir conté ses faits et gestes, depuis les origines du monde, l'auteur nous initie aux secrets de sa fabrication et nous donne la manière de s'en servir : on y lira avec un intérêt particulier les savantes notices consacrées à l'écaille, la nacre et l'ivoire, trois véritables monographies des intéressants matériaux qui, le plus souvent, forment la charpente de l'éventail. La librairie Renouard a édité ce livre avec le luxe de bon goût qui lui est habituel, et dont elle n'aurait eu garde de se départir en cette occasion, sachant bien que beaucoup de ses lecteurs seraient des lectrices. L'image, tracée d'une main délicate, y vient fréquemment corroborer le texte, offrant en même temps aux peintres-éventaillistes amateurs une suite remarquable de modèles à copier d'après les éventails les plus célèbres.

Les destinées d'un livre né sous une bonne étoile et si bien présenté dans le monde ne peuvent être qu'heureuses.

ALFRED DE LOSTALOT.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1370]



RECHERCHES

SUR UN GROUPE DE PRAXITÈLE

D'APRÈS LES FIGURINES DE TERRE CUITE

I.

Parmi les figurines de terre cuite de la collection Campana, au Musée du Louvre, on remarque un groupe d'une composition élégante et recherchée, représentant une femme qui en porte une autre sur ses épaules[1]. Le sujet paraît singulier au premier abord et frappe d'autant plus l'attention que cette superposition de deux

1. Dans la deuxième salle des galeries du bord de l'eau, au premier étage. Ce groupe a été publié dans l'ouvrage de Biardot (*les Terres cuites grecques funèbres*, pl. XXII), bien qu'il n'ait jamais fait partie de la collection de cet amateur.

figures présentait, pour la combinaison des lignes et pour l'effet sculptural, un problème très-difficile à résoudre. Malgré la familiarité que les anciens ne craignaient pas de mettre dans leurs œuvres les plus sérieuses, l'artiste ne pouvait, sous peine de produire un ensemble d'une symétrie disgracieuse et lourde, représenter une pareille action telle qu'elle s'offre dans la vie commune. Pour introduire dans la composition le mouvement et la variété nécessaires, il a figuré la porteuse marchant à grands pas, la tête à demi retournée vers sa compagne, qu'elle soutient par une seule jambe, tandis que celle-ci s'appuie d'une main sur son épaule et lève l'autre bras vers le ciel.

Cette manière de porter, qui produit une combinaison d'attitudes des plus originales et des plus harmonieuses, paraît avoir été empruntée par l'artiste à un jeu des Grecs connu sous le nom d'*encotylé*, et appelé aussi *éphédrismos* ou *encricadeia*[1]. Voici en quoi consistait cet amusement, dont la tradition plus ou moins altérée se retrouverait chez nos collégiens : le perdant recevait, dans le creux de ses mains croisées et placées derrière son dos, le genou du gagnant ; celui-ci se tenait à la tête ou au cou de son compagnon, et parcourait, porté ainsi, un certain espace. Il est vrai que dans l'exemple précédent comme dans ceux que nous allons étudier tout à l'heure, les règles du jeu ne sont pas suivies à la lettre. Les mains ne sont pas entrelacées de manière à former ce creux que l'on appelait *cotylé*, et ce n'est pas seulement le genou, mais toute la jambe de la figure portée qui est engagée sous l'un des bras de la figure qui porte. L'attitude générale se rapproche seule de la description des anciens ; ce qui peut s'expliquer par une de ces inspirations que l'art antique aimait souvent à trouver dans la vie familière. Mais l'âge, l'expression des deux figures et surtout l'élan passionné de la figure qui porte, donnent l'idée d'un enlèvement plutôt que d'un jeu de jeunes filles. Certes, pour que la porteuse enlève aussi facilement son vivant fardeau, il lui faut une force extraordinaire, qui suffirait à faire supposer dans cet enlèvement quelque chose de fabuleux et de divin.

S'il n'y avait pas d'autres exemples dans l'antiquité d'un semblable groupe, on pourrait admettre que ce n'est qu'une fantaisie d'artiste, un sujet de genre, suivant le système proposé par quelques archéologues pour l'interprétation des figurines trouvées dans les tombeaux grecs[2].

1. Eustathe, *Iliade,* 550, 3, et 1282, 55. Athénée, 479. Hésychius, aux mots ἐφεδρίζειν et ἐγκρικάδεια.

2. Je n'en ai pas moins lu avec un grand intérêt, dans les derniers numéros de la *Gazette des Beaux-Arts,* les articles tout remplis de fines observations et de renseignements précieux, où l'opinion contraire à la mienne est soutenue avec autant de viva-

Mais nous nous trouvons au contraire en présence d'une famille de représentations nombreuse et bien déterminée, dont l'étude, intéressante pour l'histoire de l'art, présente aussi des relations étroites avec la mythologie.

Les seules terres cuites de la collection Campana, recueillies pour la plupart dans les tombeaux antiques de l'Italie méridionale, nous offrent encore quatre groupes analogues au précédent, bien que de dimensions beaucoup plus petites ; et l'on en trouve de semblables, en assez grand nombre, dans d'autres collections de même origine. C'était donc une représentation qui avait place dans le symbolisme funéraire des populations italo-grecques, et qui jouissait parmi elles d'une assez grande faveur pour avoir été reproduite par les procédés d'estampage familiers aux anciens. Ces variantes ajoutent à la représentation un certain nombre d'attributs qui ne s'expliqueraient pas facilement dans un sujet de genre.

Tantôt la figure qui est portée est couronnée de fleurs, comme dans la petite vignette gravée plus loin, ou bien elle paraît tenir à la main un coffret, autant du moins que le mauvais état des épreuves permet d'en juger. Parfois aussi les deux femmes portent l'une et l'autre la coiffure des déesses, le bandeau de métal appelé *stéphané*, qui n'aurait aucune raison d'être dans la représentation d'un simple jeu de jeunes filles.

cité que de courtoisie. Ne pouvant rentrer ici dans la discussion générale, je me contenterai de renvoyer le lecteur au travail que j'ai publié dans *les Monuments grecs* (années 1873 et 1874), et dans lequel je crois avoir réfuté d'avance, par la meilleure des preuves, c'est-à-dire par une série d'exemples, les raisons données par M. Rayet en faveur des sujets de genre. Il me suffit, du reste, que mon spirituel contradicteur m'accorde mes prémisses et qu'il soit forcé de reconnaître que, *pendant toute la période archaïque, les figurines des tombeaux grecs représentaient des divinités.* Vainement il se débat contre les conséquences de son loyal aveu, en imaginant une révolution philosophique qui aurait brusquement chassé des sépultures tous ces dieux souterrains et substitué à la religion des morts une sorte de culte civil. L'histoire aussi bien que l'archéologie protestent contre une pareille hypothèse. Ce n'est pas dans le siècle même où le peuple athénien faisait périr dix généraux, vainqueurs dans un combat naval, pour avoir été empêchés par la tempête d'ensevelir leurs morts, que l'on peut parler de l'abandon des vieux rites funéraires. Il n'y avait rien de plus intime ni de plus tenace dans la superstition des anciens. L'enchaînement des exemples prouve, au contraire, que dans les charmantes figurines tirées des tombeaux, il y a beaucoup plus de mythologie que l'on est tenté de le croire au premier abord. Il faut, de toute nécessité, y faire une assez large place aux dieux et aux génies funéraires, sous les formes gracieuses et souvent détournées, dont le paganisme d'alors, tout empreint des idées du mysticisme bacchique, aimait à les envelopper. Telle est, dans sa juste mesure, l'opinion qui me paraît l'expression de la vérité.

A ces exemples il faut ajouter la peinture d'un vase du Musée de Munich[1], ouvrage de ce style négligé particulier aux fabriques italo-grecques. On y voit le groupe des deux femmes superposées, accompagné, cette fois, de tout un cortége mythologique : il est précédé d'une autre femme et d'une petite figure ailée ; en arrière, un satyre lève le bras en signe d'étonnement. Là encore, toute idée d'un sujet de genre doit être écartée.

II.

Mais voici d'autres faits qui augmentent singulièrement l'intérêt de notre groupe. Ce n'est pas aux modeleurs de la basse Italie, imitateurs négligents de l'art grec en décadence, qu'il faut attribuer la première idée de cette composition ; nul doute que le modèle ne leur en soit venu de la Grèce même.

Déjà un fragment de terre cuite, publié par M. Schœne à la suite de ses *Bas-Reliefs d'Athènes*, m'avait fait soupçonner que le même sujet devait se rencontrer aussi dans les nécropoles helléniques[2]. Ce dessin, s'il est bien exact, présente le sujet avec quelques particularités remarquables. Ici, la femme qui est portée n'est pas seulement couronnée de fleurs, elle a les yeux fermés, comme si elle était enlevée pendant son sommeil, aussi la porteuse ne peut-elle la maintenir sur ses épaules, qu'en la tenant accrochée par les deux bras ; celle-ci a de plus les cheveux courts et tombants, et son manteau est noué au-dessous de sa poitrine, qui paraît nue.

C'est surtout avec un vif plaisir que, parmi les charmantes terres cuites de Tanagre récemment acquises par le Louvre, j'ai reconnu le groupe des deux femmes, exactement superposées comme dans le principal groupe Campana[3]. La figure portée n'est soutenue de même que par une seule jambe ; ses cheveux, relevés derrière la tête comme ceux de sa compagne, sont tressés toutefois et disposés avec une recherche particulière ; et, ce qui fait l'intérêt principal de la représentation, elle tient dans sa main droite un fruit rond, pomme ou grenade, qui garde des traces de couleur rouge. Nous donnons ici ce groupe d'après l'original.

Nous avons réservé un page entière pour la reproduction d'un autre groupe, plus grand et plus beau que tous les autres, qui provient

1. Otto Jahn, *Description des Vases du Musée de Munich*, n° 786.
2. Schœne, *Bas-reliefs grecs des collections d'Athènes*, pl. XXXVII, fig. 146.
3. Voir les indications que j'ai déjà données sur ce groupe dans une note de la *Revue archéologique*, signée L. H. (octobre 1873, p. 333).

d'une collection de Corinthe et dont nous avons pu nous procurer une bonne photographie. L'excellent et très-exact dessin de M. Achille Jacquet donnera une idée de la haute valeur de cette composition, qui laisse pour la première fois entrevoir derrière l'humble travail du modeleur l'imitation d'un chef-d'œuvre appartenant à la grande sculpture et remontant à la belle époque de l'art grec. C'est une merveille de grâce



DÉMÉTER PORTANT SA FILLE,

Terre cuite de Tanagra.

hardie et savante, qui frappera vivement, nous n'en doutons pas, l'imagination de tous les amis du beau. L'élégance et la finesse de style marquent mieux aussi le caractère idéal des deux figures et les traits distinctifs de chacune d'elles. Il est difficile de songer ici au jeu de l'*encotylé.*

On est surtout frappé de l'aspect insolite donné à la porteuse par ses cheveux dénoués et tombants, tandis que ceux de sa compagne sont

relevés sur le haut de la tête, suivant la mode des jeunes filles[1], et soigneusement enroulés en boucles. C'est là en effet un trait qui n'est pas ordinaire dans la sculpture grecque, et qui ne s'y montre qu'avec une signification religieuse ou symbolique bien déterminée. Le contraste déjà indiqué dans le groupe publié par M. Schœne est consacré par une des plus belles œuvres d'art de l'antiquité, par le grand bas-relief d'Éleusis, où la même opposition distingue la coiffure de Déméter et celle de sa fille Coré[2]. La chevelure tombante, expression de la douleur maternelle de la déesse, condamnée tous les ans à être séparée de sa fille, était devenue un des traits caractéristiques des représentations de la Terre, sous la figure mythologique de Déméter, connue sous la forme allégorique de Gæa : ce fait a été depuis longtemps établi par les archéologues et il se trouve confirmé par un grand nombre de monuments.

Dès que l'on rencontre, dans les représentations de l'art antique, deux femmes étroitement groupées ensemble, on est porté souvent, et non sans raison, à y reconnaître le groupe sacré de Déméter et de sa fille, unies par les liens d'une tendre affection comme par les honneurs d'un culte commun. Or nous avons ici ce groupe avec l'un des caractères qui le distingue le plus ordinairement. Les attributs que nous avons signalés dans les autres représentations sont loin de contredire à cette supposition : ceux de la couronne et de la pomme, donnés à la seconde figure, caractérisent notamment, sur un grand nombre de monuments antiques, la divine Coré, la déesse des fleurs et des fruits : ce serait elle que les anciens auraient représentée ainsi portée par sa mère.

Il est vrai que la légende éleusinienne des deux déesses, telle qu'elle nous est connue par l'hymne homérique, ne donne pas complétement la clef de cette curieuse représentation. Mais il existait en Grèce d'autres formes locales du même mythe, et ces variantes nous sont très-imparfaitement connues. Il s'établit surtout de bonne heure, sur le même sujet, une légende orphique, que de rares lambeaux parvenus jusqu'à nous nous montrent comme assez différente de la légende d'Éleusis. Pline en particulier, à propos d'une œuvre d'art célèbre, fournit une indication, jusqu'ici controversée, mais qui me paraît trouver une explication inattendue dans le sujet qui nous occupe. Voici textuellement la traduction du passage de Pline : « Praxitèle a excellé surtout dans le marbre, et c'est

1. Pausanias, X, 25, 10 : κατὰ τὰ εἰθισμένα παρθένοις, ἀναπέπλεκται τὰς ἐν τῇ κεφαλῇ τρίχας.

2. L'emploi des noms grecs des divinités, *Déméter* pour *Cérès, Perséphone* ou *Coré* pour *Proserpine, Aphrodite* pour *Vénus, Éros* pour l'*Amour,* est aujourd'hui consacré par l'usage.



DÉMETER PORTANT SA FILLE,

Terre cuite de Corinthe, d'après une photographie.

aussi par cette matière qu'il s'est le plus illustré; cependant il existe de lui d'excellents ouvrages en bronze, tels sont : l'*Enlèvement de Proserpine* et aussi la *Catagousa : Proserpinæ raptum, item Catagusam*[1]. » Qu'était-ce que *la Catagousa* de Praxitèle? Quel était au juste le sujet qui se cache sous ce nom abrégé, donné familièrement à un chef-d'œuvre populaire, comme lorsque nous disons le *Penseur* de Michel-Ange ou la *Belle Jardinière* de Raphaël? Il est peu d'énigmes qui aient exercé davantage la sagacité des commentateurs et des archéologues. Ils s'accordent cependant presque tous sur un point important : c'est que ce nom devait désigner une figure de Déméter « ramenant » sa fille, et très-probablement un groupe qui faisait pendant à l'enlèvement de Perséphone par le dieu des enfers.

Ces premières indications, toutes générales, suffisent cependant pour éveiller dans l'esprit l'idée d'une relation entre le sujet de la *Catagousa* et les terres cuites que nous venons de décrire. Aucune autre représentation ne donne ainsi une forme expressive et sculpturale à la vague désignation de Pline, en faisant entrevoir derrière le nom consacré par la tradition, non une simple juxtaposition de figures, mais un groupe d'une vivante unité, une composition vraiment digne du génie de Praxitèle. L'idée de *ramener* n'entraîne pas nécessairement celle de *porter*, mais elle s'y associe volontiers, et l'on comprend que, d'après certaines données symboliques, Déméter ait pu être représentée comme portant sa fille, au lieu de lui faire simplement escorte. L'action directe, débarrassée de l'appareil ordinaire des chevaux et du char, n'en devient que plus saisissante; elle prend un caractère de simplicité et de naïve grandeur qui nous reporte aux âges primitifs et aux formes les plus antiques de la mythologie. Il est présumable que, dans le sujet de l'enlèvement de Perséphone par Pluton, Praxitèle, qui n'est pas connu pour avoir sculpté des chevaux, avait supprimé aussi ces accessoires, encombrants pour un ouvrage de ronde bosse, et qu'il avait concentré tout son art sur le groupe pathétique de la jeune déesse emportée dans les bras de son ravisseur. Il y a entre les deux compositions ainsi comprises un parallélisme dont tout le monde sera frappé.

La difficulté commence quand on veut déterminer à quelle phase précise de l'histoire des deux déesses se rattache l'action exprimée par le mot *Catagousa*. Ici les savants se divisent en deux camps opposés. Pour les uns, il s'agissait de Déméter *reconduisant* sa fille aux enfers, en exécution du pacte conclu avec Pluton : c'était une des phases les plus

1. Pline, *Histoire naturelle*, XXXVI, 18, 20.

pathétiques des douleurs de la déesse. Pour les autres, c'était Déméter, *ramenant* sa fille sur la terre, après être descendue elle-même dans les enfers, suivant la tradition orphique, pour arracher la jeune déesse au charme enchanteur des Champs-Élyséens [1]. Toute la question porte sur la double interprétation du mot κατάγειν [2]. En effet, ce mot est souvent employé avec la signification directe, de *faire descendre*, et le substantif καταγωγή désigne même spécialement dans certains cas la descente de Perséphone [3]. Mais le même mot a parfois aussi le sens dérivé de *ramener, faire revenir à son point de départ :* on trouve, en toutes lettres, dans les hymnes orphiques, une *Déméter Catagousa*, appelée ainsi parce qu'elle ramène chaque année, avec la récolte, les divinités qui président au bonheur et à la richesse [4].

> Viens, ô bienheureuse, ô sainte déesse, toute chargée des fruits de l'été,
> Ramenant (κατάγουσα) la Paix et l'aimable Concorde
> Et Ploutos le fortuné et la santé souveraine.

Sous une forme allégorique, l'idée est tout à fait analogue à celle du retour de Perséphone, ramenant la végétation sur la terre [5].

Du reste, la solution de cette dernière partie, si controversée du problème, n'est pas indispensable pour maintenir les rapports que nous avons établis entre le groupe des deux femmes et le chef-d'œuvre de Praxitèle. Il suffit que Perséphone, à l'un des moments de la légende, ait pu être portée sur les épaules de sa mère.

1. *Hymnes orphiques*, XLI. Virgile, *Géorgiques*, I, 37 et 38.
2. Diodore de Sicile, V, 4.
3. *Hymnes orphiques*, XL, 18.
4. Sur le débat en général, voir surtout Gerhard (*Anthestéries*, note 161). Je ne crois pas que les tentatives faites, pour sortir de ce double terme, par M. Stéphani (*Comptes rendus de Saint-Pétersbourg*, 1859, p. 73) et dernièrement encore par M. Richard Fœrster (*le Rapt et le Retour de Perséphone*, p. 105) obtiennent facilement l'approbation des archéologues.
5. Ici, cependant, les deux sens se concilient peut-être mieux que l'on est porté à le croire. En été, à l'époque de la moisson, c'était du ciel, où elle habitait alors avec sa fille et aussi avec son fils Ploutos, le génie de la bonne récolte, que la déesse devait revenir sur la terre. Il y a, dans cette donnée de la *Catagousa*, comme une première étape de la descente, à laquelle il faudrait peut-être s'en tenir pour expliquer le sujet de Praxitèle. A la même famille d'allégories orphiques appartenait le célèbre groupe de Céphisodote à Athènes, représentant la Paix portant l'enfant Ploutos. (Pausanias, I, 8, 2; IX, 16, 2.)

III.

Mais là ne s'arrête pas l'histoire du petit groupe de terre cuite. Une nouvelle série d'exemples, en faisant passer la même composition dans d'autres cycles mythologiques, va nous montrer avec la dernière évidence le caractère essentiellement symbolique et religieux de cette représentation d'une divinité qui en porte une autre. Les deux figures se transforment en des personnages tout différents, sans que rien soit changé à ce qui est proprement la création de l'artiste. Contrairement à ce qui a lieu d'ordinaire, le *motif* reste invariable et le *sujet* se modifie. C'est que le grand effort de l'art est souvent dans la découverte d'une forme expressive, d'un mouvement éloquent, d'un heureux agencement de lignes. Une fois cette forme trouvée par le génie de l'artiste inventeur, les imitateurs ne manquent pas pour l'appliquer à des sujets analogues. C'est ainsi que l'invetinon des deux figures superposées acquit évidemment de bonne heure une si grande popularité, que l'on s'ingénia à en reproduire la disposition partout où la légende se prêtait à une combinaison du même genre.

Une terre cuite de la collection de Janzé, aujourd'hui au Cabinet des médailles, représente un groupe que l'on prendrait, à première vue, pour l'un de ceux que nous venons de décrire[1]. Cependant, quand on y regarde de près, la figure qui est portée ne paraît pas être celle d'une femme, mais celle d'un éphèbe aux formes molles et féminines. Ses jambes seules sont enveloppées dans un manteau ; le haut du corps est nu ; la chevelure, bouclée, forme une tresse sur le haut de la tête, comme dans les représentations de l'Amour ; enfin deux saillies brisées, à la hauteur des épaules, montrent que cette figure devait être ailée. La porteuse, qui marche à grands pas en se retournant, a le front couronné d'une *stéphané*. On reconnaît, à l'élégance négligée du style, à l'indécision du modelé, à la nature de la terre, les caractères de la fabrique italo-grecque. D'après un renseignement que je dois à l'obligeance de M. Rayet, ancien membre de l'École française d'Athènes, le Musée britannique possède deux groupes semblables, où la figure portée a conservé ses ailes, qui sont deux courtes ailes d'oiseau.

M. de Witte, dans les indications dont il a enrichi la publication des

1. *Choix de terres cuites antiques de la collection de M. le vicomte de Janzé*, par M. de Witte, pl. XXVI.

Terres cuites de la collection de Janzé, désigne ce groupe sous le titre d'*Aphrodite portant Éros*. J'accepte volontiers son opinion, à condition toutefois de ne pas reconnaître ici l'Amour de la légende ordinaire, mais un de ces dieux mixtes produits en Italie par la décadence de la mythologie grecque. En effet, si Aphrodite tient souvent l'Amour enfant dans ses bras ou l'asseoit familièrement sur son épaule, on ne voit dans l'ancien mythe hellénique aucune scène où elle soit figurée enlevant sur son



APHRODITE PORTANT ADONIS,

Terre cuite italo-grecque.

dos et portant par le genou ce grand garçon ailé, aussi haut de taille que sa mère. Mais un miroir de style gréco-étrusque représente un enfant ailé semblable à Éros et le nomme *Atunis*, c'est-à-dire *Adonis*[1]. Cet Adonis ailé ou, si l'on veut, cet Éros-Adonis, né de la fusion tardive des cultes de l'Aphrodite grecque et de l'Aphrodite orientale, est le jeune homme représenté par nos terres cuites italo-grecques. Aphrodite, ramenant

1. Gerhard, *Miroirs étrusques*, pl. CXIV.

chaque année Adonis des enfers ou l'y reconduisant, se trouve dans une situation qui correspond exactement au sujet de Déméter portant sa fille. On comprend que la corrélation des deux mythes ait amené les artistes à employer le même groupement de figures pour les représenter tous les deux.

. Nous quittons maintenant le cycle d'Aphrodite et nous passons à un



HERCULE PORTANT BACCHUS,

Peinture d'une coupe grecque.

troisième sujet, tiré, non plus des figurines de terre cuite, mais des vases peints, et nous retrouvons le même groupe composé de deux hommes. Le caractère mythologique de la représentation ne peut encore ici faire l'objet d'aucun doute : car le porteur est Hercule, facilement reconnaissable à sa peau de lion et à sa massue, et celui qu'il porte sur ses épaules, en enlaçant aussi l'un de ses genoux d'un bras vigoureux, n'est autre que Bacchus. Le Musée d'Iéna possède un fond de coupe, provenant d'Athènes, où le dieu est parfaitement caractérisé par sa couronne de

lierre et l'espèce de thyrse ou de sceptre qu'il porte à la main : cette peinture est d'un dessin libre et facile, que l'on peut faire remonter à une époque voisine d'Alexandre[1]. Sur deux autres peintures, la couronne de lierre manque; mais le personnage porté tient entre ses mains une grande corne à boire, qui est un des attributs favoris du dieu du vin. Dans une de ces compositions, la scène se développe et ne permet en aucune façon de songer à un sujet de fantaisie. Hercule joue le rôle d'un passeur; il aide Bacchus à franchir à gué des ondes poissonneuses, sortant du pied d'un rocher sur lequel une nymphe est assise; le groupe est précédé par Hermès et par un vieux satyre qui exprime sa joie par des gestes violents[2].

Nous nous trouvons encore une fois en présence d'une action qui ne nous est pas connue par la mythologie courante. Cependant nous savons, par différents témoignages, que Bacchus était au nombre des divinités que les Grecs représentaient comme descendant aux enfers et comme en revenant à des époques fixes : pour faire ce voyage, à la descente comme à la montée, il devait traverser les eaux, et l'on montrait, en Argolide, l'étang sacré qui lui servait de passage[3]. On retrouve encore là une curieuse correspondance avec les sujets de Déméter portant sa fille et d'Aphrodite portant Adonis. Dans les trois cas, c'est toujours cette histoire profondément pathétique d'une divinité enlevée et ramenée à la lumière, dont les trois grands cultes mystiques et funéraires de Déméter, d'Aphrodite et de Bacchus, se partageaient le privilége. Ce parallélisme, de jour en jour plus étroit, grâce surtout au travail des doctrines orphiques, qui tendaient à l'assimilation de différents mythes, donne une singulière force aux idées que nou savons développées sur l'origine du groupe qui fait l'objet de la présente étude. Il est naturel aussi que de pareilles représentations se soient multipliées surtout sur des monuments destinés à être déposés dans les tombeaux.

Il paraît que parfois c'étaient des satyres qui jouaient le rôle donné sur les vases peints à Hercule. On admirait, selon Pline[4], dans la curie d'Octavie, à Rome, parmi diverses statues grecques en marbre, dont les auteurs n'étaient pas connus, un satyre qui portait Bacchus sur ses épaules, non le Bacchus enfant que l'on voit souvent dans les bras de Silène, mais un Bacchus adulte, celui que les Romains adoraient sous le

1. *Mémoires de l'Académie de Leipzig* (classe de Philologie et d'Histoire), année 1855, vol. VII, p. 23, article de Preller.

2. Gori, *Musée étrusque*, II, pl. CIV. — Comparez Millin, *Vases*, II, pl. X, et *Galerie mythologique*, II, pl. CXXI.

3. Plutarque, *Isis et Osiris*, 35. Pausanias, II, 37, 5.

4. Pline, *Histoire naturelle*, XXXVI, IV, 17.

nom de *Liber Pater*, revêtu de la robe de cérémonie : *Satyri quatuor, ex quibus unus Liberum Patrem palla velatum humeris præfert.* Cette figure avait pour pendant un autre satyre portant de même sur ses épaules la compagne du dieu, *Libera*, qui était, selon la doctrine des



SATYRE PORTANT UNE DÉESSE VOILÉE,

Couvercle de miroir grec en bronze.

mystères, Perséphone, la fille de Déméter, unie à Bacchus dans les enfers : *alter Liberam similiter.* La *Gazette des Beaux-Arts* a publié, avec diverses autres antiquités rapportées de Grèce par M. F. Lenormant[1], un

1. Article de M. de Witte, dans la *Gazette* du 1er août 1866. M. Dilthey, dans *Archeologische Zeitung*, 1873, p. 73, y voit Pan et Séléné.

couvercle de miroir trouvé à Corinthe, sur lequel on voit un vieux satyre aux jambes de bouc, qui porte sur ses épaules une femme voilée ; le groupe est éclairé dans sa marche par un génie qui vole en tenant une torche. On peut reconnaître dans cette représentation, au lieu d'un Silène couronné par une Ménade, le sujet si bien décrit par Pline : c'est



HERCULE ENLEVANT IOLE,

Petit groupe antique en marbre.

le satyre portant la compagne mystique de Bacchus, représentée ainsi voilée sur un sarcophage antique[1]. De toute manière, le groupe repoussé ici en relief, sur un disque de bronze, conserve la disposition caractéristique de tous ceux que nous avons passés en revue, le genou gauche de la figure voilée étant seul soutenu par le bras replié du satyre. Ce fait

1. Voir *l'Atlas* d'Ottfried Muller et Wieseler, part. II, pl. XXXVII, fig. 432, *a*.

suffirait pour rattacher étroitement le motif à la série qui fait l'objet de notre étude.

Mais nous ne sommes pas encore arrivés aux termes des transformations de notre groupe. Le sujet d'Hercule portant Bacchus donna sans doute aux artistes l'idée de se servir du même arrangement pour figurer d'autres enlèvements attribués à ce héros. J'ai fait reproduire un petit groupe en marbre du Musée du Louvre, provenant de la collection Campana : Hercule emporte sur ses épaules une femme demi-nue, que son bras soulève et tient suspendue par un seul genou ; appuyé sur sa massue, il escalade à grands pas les degrés du rocher, en retournant la tête vers celle qu'il porte, geste qui est aussi celui de Déméter et d'Aphrodite dans quelques-uns des groupes précédents. La légende d'Hercule ramenant Alceste des enfers ressemble trop à celle que nous venons d'énumérer, pour que les anciens ne l'aient pas très-probablement figurée sous la même forme. Cependant, ici, la nudité de la jeune femme, le mouvement de sa tête et de son bras gauche qui, bien que restaurés, devaient être levés vers le ciel, semblent indiquer plutôt un des exploits amoureux d'Hercule, comme le rapt d'Iole. Ce groupe, qui, à l'origine, avait une si profonde signification symbolique et religieuse, n'est plus employé à traduire qu'une simple anecdote de la légende héroïque. C'est la dernière variante que nous en puissions citer.

IV.

Le lecteur me pardonnera d'avoir fait défiler devant ses yeux une aussi longue suite d'exemples. Il le fallait pour établir la filiation de toutes ces représentations et pour montrer qu'elles forment une série archéologique des plus complètes et des mieux définies. Nous voyons en effet le même motif antique, non-seulement se perpétuer dans l'art pendant une longue succession de générations, être reproduit tour à tour en terre, en marbre, en bronze et sur les vases peints, se transmettre même d'un pays à un autre, mais encore passer par plusieurs cycles mythologiques et traverser des sujets différents, sans se modifier dans l'ensemble de ses lignes et dans ses traits essentiels. Cette longue fortune, je le répète, ne peut s'expliquer que par la popularité d'un premier type, créé par le génie d'un grand artiste.

De toutes les variétés que nous avons étudiées, la plus ancienne assurément et celle qui se rapproche le plus d'un modèle appartenant à la haute époque de l'art grec, est le groupe de Corinthe, qui rattache aussi

l'origine de la composition à la légende de Déméter et de sa fille. Autant qu'il est possible d'en juger par une photographie, l'air des têtes, le style des ajustements, le caractère pathétique du sujet, se rapportent assez bien à ce que nous savons de la manière de Praxitèle. Les proportions n'ont pas encore cet élancement quelque peu artificiel introduit dans l'art par le canon de Lysippe ; les grandes courbes des plis bouffants dans la tunique de la porteuse rappellent le style des draperies dans les statues des Niobides, pour lesquelles les connaisseurs de l'antiquité hésitaient, comme on sait, entre Praxitèle et Scopas.

D'un autre côté, j'ai signalé dans l'arrangement du groupe une harmonie savante et même recherchée. Mais quelques-unes des plus charmantes figures attribuées à Praxitèle et notamment son *Apollon Sauroctone*, dont nous avons des copies en marbre, se distinguent par une élégance étudiée, qui même n'est peut-être pas exempte de toute recherche. Il en est ainsi des œuvres de presque tous les maîtres qui ont poursuivi l'expression de la grâce, tels que sont, dans la peinture moderne, le Corrége et Léonard. Tout le monde connaît, au Louvre, le grand tableau de Léonard de Vinci, représentant sainte Anne portant sur ses genoux la Vierge, qui tient l'enfant Jésus. Ce sujet, dont la tradition remontait aux écoles primitives, imposait aussi à l'artiste une superposition de figures, dont il n'a pu former un ensemble harmonieux qu'en faisant appel aux combinaisons les plus savantes et les plus recherchées de son art. Le groupe païen, dont nous avons signalé tant de répétitions et de variantes, offrait de même une difficulté de combinaison digne de tenter un Praxitèle.

A cette science consommée on ajoutera, si l'on veut, une certaine familiarité dans la conception du sujet. Le maître, qui représentait Apollon sous les traits d'un adolescent menaçant un lézard de la pointe de sa flèche, avait pu trouver au besoin dans le spectacle d'un jeu antique la première idée d'une heureuse disposition pour un groupe mythologique. Si le sujet de l'*Avollon Sauroctone* n'était pas décrit par un texte formel de Pline, il se rencontrerait assurément des critiques spirituels, qui refuseraient d'y reconnaître un sujet religieux. Ils allégueraient que rien, dans ce que nous connaissons de la légende du dieu, ne justifie une pareille interprétation, et ils croiraient avoir trouvé le dernier mot de la sagesse en écrivant sur la base : « Jeune Grec jouant avec un lézard. » Il ne faut pas prendre pour la suppression des sujets religieux l'atténuation du symbolisme dans l'art et l'avénement de cette libre inspiration qui emprunte volontiers à la contemplation de la vie familière le secret d'une grâce plus persuasive.

Je m'arrête à cette conclusion pleine de réserve. Il me suffit que le style et le sujet du groupe que nous avons étudié éveille dans l'esprit, avec quelque vraisemblance, l'idée de ce que pouvait être la *Catagousa* de Praxitèle. Mon but sera rempli, si j'ai seulement dressé quelques premiers échafaudages pour aider à reconstruire par la pensée un chef-d'œuvre de la sculpture antique que l'on pouvait désespérer de jamais connaître.

LÉON HEUZEY.



GAVARNI[1]



Ce ne fut que quelques années plus tard, en 1837, qu'il songea à se charger lui-même de nous révéler ce que pensent, ce que se disent, ce que méditent les personnages qu'il met en scène, qu'il invente, qu'il accouple. Philippon, qui dirigeait alors le *Charivari*, voyant le succès qu'obtenait Robert-Macaire, que Daumier venait d'inventer, et sachant avec quel esprit Gavarni savait peindre la femme, alla le trouver et lui demanda de faire une madame Robert-Macaire : « Mais Robert-Macaire, lui fut-il répondu, c'est la filouterie, cela n'a pas de sexe. Quand ce serait une femme, cela n'y ferait rien. C'est la filouterie féminine qu'il faut faire, voilà le neuf[2]. » Philippon se rendit facilement à l'opinion de Gavarni et le laissa libre de faire ce qu'il lui plairait. Au bout de quelques jours, l'artiste apporta au directeur du *Charivari* les premières planches des *Fourberies de femmes en matière de sentiment*, série interrompue, puis reprise, qui ne fut terminée qu'en 1840. Dans ces planches, Gavarni apparaît pour la première fois tel qu'il sera toujours dans la suite, un dessinateur rompu à toutes les difficultés du métier, un penseur profond et un observateur d'une rare sagacité. Dans cette série, trois personnages sont en scène le plus souvent, le mari, la femme et l'amant; victimes tour à tour des piéges qui leur sont tendus par la femme, le mari et l'amant acceptent avec plus ou moins de philosophie la situation souvent ridicule qui leur est faite; ils sont tour à tour confiants ou jaloux, débonnaires ou terribles. Gavarni avait réalisé le programme qu'il avait

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XII, 2e période, p. 152.
2. Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, 1866, t. VI, p. 152.

développé devant Philippon ; le succès répondit à l'attente du directeur; l'artiste, désormais un des dessinateurs habituels du *Charivari*, avait trouvé sa véritable voie.

Après avoir débuté d'une façon aussi heureuse, Gavarni publia successivement dans le *Charivari* d'autres séries qui eurent le même succès que leur aînée. Dans *la Boîte aux lettres* (1837-1838), Gavarni donnait, au-dessous de chaque sujet, le fac-simile de lettres imaginaires, écrites dans les styles les plus variés et avec une orthographe presque toujours ultra-pittoresque. Le côté comique domine ici comme dans presque toutes les planches que Gavarni met au jour à cette époque : un jeune homme remet comme lettre d'introduction à un protecteur auquel il ambitionne d'être présenté, ce billet cacheté : *Mon cher Camille, le grand dadet qui vous remettra cette lettre est bien le plus ennuyeux jobard du département* (*ce qui n'est pas peu dire*), *mais je n'ai pas su me défendre de vous l'adresser. Débarrassez-vous-en comme vous pourrez.* Le plus souvent les étudiants et les lorettes sont en scène ; ce sont des rendez-vous donnés en partie double, des demandes d'argent d'un neveu à son oncle, des déclarations d'amour ou des mises en demeure; Gavarni excelle dans cette correspondance où les sous-entendus jouent un grand rôle, où ce que trace la plume n'est qu'une très-faible partie de la vérité. Bien que Gavarni ait prétendu « avoir acheté au poids chez les épiciers les lettres d'amour[1] » qu'il transcrit au bas des planches qui forment la série connue sous la rubrique de *la Boîte aux lettres*, il est permis de penser que le plus souvent il retouchait ces épîtres et qu'il y mettait précisément le mot qui en faisait l'intérêt. Dans cette série, Gavarni se contente de nous initier aux mystères occultes de la petite poste, il aura un but différent en 1839, lorsqu'il publiera encore dans le *Charivari*, les *Leçons et Conseils :* « *Si l'on avait assez de fonds,* dit sérieusement un homme d'affaires à un confrère, *pour acheter toutes les consciences qui sont à vendre... les acheter ce qu'elles valent et les revendre ce qu'elles s'estiment, ça serait ça une bonne affaire !... — Ah fichtre !* » répond le confident. En feuilletant cette série, on voit que l'artiste a fait une étude approfondie du cœur humain à un âge où le plus souvent on se dispense de réfléchir et que ses réflexions l'ont amené à cette conviction que les penchants mauvais l'emportent chez tous les hommes sur les bons instincts.

Triste conviction qui poursuivra Gavarni sa vie entière. Les séries qu'il invente à cette époque et qu'il publie sans interruption à dater de ce moment procèdent toutes du même sentiment. Ce n'est qu'un côté de la

1. Edmond et Jules de Goncourt, p. 165.

société sans doute qu'il nous fait connaître, mais s'il attire nos regards, s'il appelle nos pensées sur les vices de l'espèce humaine, sur des torts non excusables, il ne peut cependant être accusé de glorifier ces vices. Il les montre à nu, quelquefois d'une façon un peu crue, mais il a soin en même temps de nous avertir des maux qu'ils engendrent, du sort qui attend



« FINI DE RIRE. »

Fac-simile d'un croquis de Gavarni, appartenant à M. Mahérault.

tôt ou tard le débauché. A côté des planches où se révèlent pleinement les instincts comiques de l'artiste, s'en trouvent, comme à dessein, quelques-unes qui viennent contre-balancer l'effet que leurs voisines ont pu produire.

Les Rêves, les Transactions, les Muses, Paris le matin, les Nuances du sentiment, les Martyrs, les Étudiants de Paris et *les Enfants terribles,*

créations qui commencèrent également à voir le jour en 1839, viennent révéler d'une façon supérieure encore le talent de Gavarni. On n'oublie pas, quand on les a vues, les séries des *Étudiants de Paris* ou des *Enfants terribles*. L'étudiant, cet être disparu aujourd'hui de notre globe, qui vivait entre la rue de l'École-de-Médecine, la Sorbonne, la place du Panthéon et la Chaumière, qui se préparait avec les cent francs que lui envoyait chaque mois sa famille à devenir médecin ou avocat, *à avoir du talent* ou *à avoir des mœurs*, a trouvé dans Gavarni un fidèle historien. C'est, il est vrai, l'étudiant qui n'étudie guère que l'artiste a dépeint de préférence, mais il a mis dans sa peinture tant d'exactitude, un sentiment si vif de réalité, que chacun reconnaîtra à ce portrait tracé de main de maître l'homme à côté duquel il a vécu, s'il n'a pas assez de franchise pour se reconnaître lui-même. Ce sont les travers que Gavarni prétend révéler, et non pas les qualités qu'il entend mettre en évidence, aussi l'étudiant qui va au cours, qui fréquente l'École de droit, qui passe régulièrement ses examens, l'intéresse-t-il beaucoup moins que celui qui a des succès à la Chaumière ou qui est passé maître dans l'art du carambolage. L'étudiant, tel que Gavarni nous le montre, aime à jouer, à flâner et à danser; le plus souvent il est en compagnie d'une grisette qui lui reproche d'avoir acheté un cadavre avec l'argent sur lequel elle comptait pour avoir un mantelet, qui brûle, après les avoir lues, les lettres de l'ancienne, ou qui menace de son courroux son amant, si, le jour où il sera procureur du roi, il ne l'emmène pas à tous ses jugements. Une légende brève suffit souvent à Gavarni pour exprimer toute une succession de pensées. Cette série, qui est nombreuse, — elle se compose de 60 planches, — initie celui qui la passe en revue aux habitudes de ces aspirants magistrats et de ces futurs médecins qui se préparaient assez gaiement à sauvegarder la société et à guérir l'humanité de ses maux physiques; elle rappelle à notre génération qui ne sait plus se contenter des plaisirs à bon marché, mais qui n'est pas pour cela plus morale, un temps déjà bien éloigné, une époque où la vie semblait se composer d'une succession non interrompue de distractions et de fêtes.

Les Enfants terribles, suite très-différente, conçue par Gavarni au même moment, nous transportent dans un tout autre monde. Ces enfants, dont Gavarni avait précédemment su rendre les expressions vives ou maladives avec la précision d'un dessinateur consommé, fournirent encore à l'artiste l'occasion d'exercer sa verve comique; cette fois-ci ce sont leurs espiègleries souvent cruelles qui l'inspireront; les légendes répondront à la fermeté du dessin, à la justesse de la pantomime et deviendront les classiques du genre. Tout le monde se souvient de ces légendes qui sem-

blent, tant elles sont vraisemblables, avoir été entendues par l'artiste. Les gestes sont en rapport direct avec les paroles que lancent ces enfants sans se rendre compte du déplaisir qu'ils causent à leurs parents, du trouble qu'ils mettent dans l'âme de ceux auxquels ils s'adressent. Leur physionomie demeure calme et sereine, même lorsque leurs paroles sont



FAC-SIMILE D'UN CROQUIS DE GAVARNI.

(Collection de M. Mahérault.)

les plus blessantes ; leurs gestes ne trahissent aucune intention mauvaise, aucune volonté d'être désagréables ; l'ignorance où ils sont de la valeur des mots, cette franchise naturelle doublée d'une curiosité sans égale, sont les seuls coupables de ce bavardage toujours agaçant, souvent terrible.

En même temps que Gavarni inventait *les Enfants terribles* et *les Étudiants de Paris*, il était plus que jamais dévoré du désir de connaître à

fond les plaisirs de Paris et ce besoin de tout voir se traduisit pour la postérité dans les séries, *les Débardeurs, les Souvenirs du bal Chicard* et *le Carnaval à Paris,* qui doivent être comptées parmi les créations les plus originales de son crayon. Autrefois, à ses débuts, il avait entrepris de réformer le costume; il avait entendu étendre sa réforme jusqu'aux habits de carnaval; non content d'avoir inventé le débardeur, il tint à nous faire pénétrer dans ces lieux de plaisir où l'on est tenu de s'amuser à heure fixe, sous un signe du zodiaque déterminé, à une époque fixée à l'avance. En tête de la série des *Débardeurs,* Gavarni chargeait Robert-Macaire, ce personnage grotesque inventé par son confrère H. Daumier, de produire dans le monde, de patronner pour ainsi dire la troupe qu'il venait de créer. Robert-Macaire, dans le costume qui lui est particulier, montre de la main un homme et une femme montés sur une estrade et dit à la foule: « *Le débardeur mâle et femelle... vivants!... rapportés d'un voyage autour du monde! par M. Chicard...* Jamais Gavarni n'avait encore trouvé une veine de légendes aussi comiques; un débardeur femelle, les poings sur les hanches, apostrophe ainsi un jeune étudiant timide qui la suit: *Va dire à ta mère qu'a te mouche. — Voyons Angélina, as-tu assez fait poser Mossieu,* dit, en passant sa tête par la lucarne d'une loge, un débardeur à un domino en bonne fortune; un autre débardeur, avec un geste admirable d'indignation, s'écrie: *Doux Jésus, où que je vas me sauver? V'là Félicité qui fait des manières.* Les légendes du *Carnaval à Paris* ne le cèdent en rien à celles que nous venons de rapporter: Un étudiant dont toutes les bizarreries du costume consistent dans un faux nez et dans un petit balai suspendu à ses côtés, adresse ces paroles à un provincial égaré au bal qui paraît prodigieusement s'ennuyer: *Méfie-toi, Coquardeau! si tu ne finis pas de t'amuser comme ça, on va te fich' au violon.* Ou bien entre deux sauvages s'arrêtant devant un homme âgé assis sur un banc s'établit le dialogue suivant: — *C'est un diplomate. — C'est un épicier. — Non! c'est un mari d'une femme agréable. — Non, Cabuchet, mon ami, vous avez donc bu... que vous ne voyez pas que mossieu est un jeune homme farceur comme tout, déguisé en un qui s'embête à mort... le roué masque.* Au-dessus de ces légendes qui sont restées dans la mémoire de tous ceux qui les ont lues, se trouve un dessin précis qui a droit, autant que la légende, à être signalé. De 1840 à 1847, Gavarni est, pour nous, dans la meilleure période de son talent, c'est à cette époque qu'il nous apparaît comme absolument maître de son crayon, complétement sûr de ce qu'il veut rendre. Plus tard il fera autrement, jamais il n'arrivera à exprimer avec plus de vérité la pantomime des êtres qu'il met en présence. Si nous joignons aux séries que nous avons précédemment mentionnées, *les*

Lorettes, *les Impressions de ménage* et la nombreuse suite des *Musiciens et Chanteurs* qui parut dans la *Revue et Gazette musicale*, nous aurons indiqué les ouvrages qui font le plus d'honneur à Gavarni jusqu'au moment où il quitta momentanément la France pour aller séjourner quatre années en Angleterre.

Les Lorettes eurent un succès prodigieux ; Gavarni connaissait à fond



FAC-SIMILE D'UN CROQUIS A LA PLUME, DE GAVARNI.

les ruses de ce monde interlope qui ne fait jamais marcher le plaisir sans l'argent ; il s'entendait à merveille à exposer les roueries éternellement semblables de ces êtres qui vivent de jeunesse, d'expédients et de mensonges, et il est impossible d'en avoir mieux raconté l'histoire qu'il ne l'a fait. Ne dépeint-il pas l'espèce tout entière dans ces trois mots profondément vrais, *C'est mon état*, qu'il met dans la bouche d'une blonde jeune femme étendue sur un canapé, répondant ainsi à son amant qui l'accoste

en lui disant : *Toujours jolie*. Dans les deux séries qui constituent les *Impressions de ménage*, Gavarni n'a toujours pris à parti qu'une fraction de la société, la petite bourgeoisie ou le peuple ; il n'a pas connu, parce qu'il n'a pas voulu la connaître, ce que l'on est convenu d'appeler la bonne société. De même que pour les hommes, il s'en est tenu aux employés, aux bourgeois et aux viveurs petits et grands, de même pour les femmes, il n'a pas dépassé la ménagère, l'ouvrière ou la lorette. Au milieu de ces *Impressions de ménage* qui consistent le plus souvent dans la représentation de scènes intimes entre couples bien ou mal assortis, de petites taquineries entre maris et femmes, dans le récit de confidences banales ou de révélations terribles, il est une planche dont le motif nous a paru particulièrement comique : Un mari et une femme sont couchés dans le même lit ; ils appuient sur un même cataplasme leurs deux joues malades qu'unit un bandeau commun noué sur le sommet de leurs têtes. Gavarni a inscrit au bas de la planche : *Un Cataplasme partagé. Sympathie. Économie*. Dans un autre genre et dans une manière un peu différente, — cette dernière planche fut exécutée en 1846, tandis que l'autre parut en 1843, — un homme en chemise et en bonnet de coton quittera son lit pour venir dire à sa femme occupée à travailler : *M'ame Surmonsin, y aura ce soir trente-un ans que tu n'es plus m'amselle Bouclé*.

Est-il, en bonne conscience, possible de garder son sérieux devant ces idées comiques rendues avec une justesse de pantomime et une vérité de mouvement que la plume ne peut ni traduire ni même faire entrevoir ; la légende exprime si bien l'action ou les paroles des personnages représentés qu'il semble impossible qu'ils aient dit ou fait autre chose que ce que Gavarni leur a fait dire ou faire[1]. Il est encore en veine de gaieté, le

1. A ce propos nous rapporterons ici deux passages du livre de MM. de Goncourt où ils nous apprennent, en se servant des paroles mêmes de l'artiste, comment Gavarni composait ses légendes : « Un soir que nous parlions à Gavarni de ses légendes et que nous lui demandions comment elles lui venaient : « Toutes seules, nous dit-il ; j'attaque « ma pierre sans penser à la légende, et ce sont mes personnages qui me la disent... « Quelquefois ils me demandent du temps... En voilà qui ne m'ont pas encore parlé », et il nous montrait les retardataires, des pierres lithographiques adossées au mur, la tête en bas (page 274). Plus loin les mêmes écrivains rapportent encore ces autres paroles de Gavarni (page 275) : « Je tâche de faire dans mes lithographies des bonshommes qui me disent quelque chose. Oui, ils me disent ma légende. C'est pour cela qu'on les trouve si bien en scène, avec le geste si juste. Ils me parlent, ils me dictent. Quelquefois je les interroge très-longtemps, ceux-là finissent par me lâcher mes meilleures, mes plus cocasses légendes. Quand je fais mon dessin en vue d'une légende faite, j'ai beaucoup de mal, je me fatigue ; et cela vient toujours moins bien : les légendes poussent dans mon crayon sans que je les prévoie ou que j'y aie pensé avant. »



AMAND-DURAND SC

DESSIN INEDIT DE GAVARNI.

 Imp A Durand _ Paris

moment n'est pas encore venu où il nous montrera l'avenir qui attend la lorette ou le soir de la vie du libertin; il épuisera sa verve et la finesse de son crayon à dessiner le type exact de ces musiciens qui ne connaissent pas le premier mot de la musique, mais qui passent leur vie à chanter dans les rues, à souffler dans un cornet à piston pour indiquer qu'ils vendent des robinets, ou à battre du tambour, les jours de fête dans les villages, physionomies bien définies qu'il a réunies sous le titre collectif de *Musiciens comiques ou pittoresques*. Il peint l'espèce tout entière en dessinant un type, il sait, mieux que personne, résumer en un seul être qu'il invente, toute une race dont il a su saisir les habitudes ou les manies pour nous les présenter d'une façon concrète et facilement saisissable.

Au mois de décembre 1847, le 21, Gavarni quittait Paris pour se rendre à Londres. Mille ennuis le décidaient à entreprendre ce voyage; à côté de préoccupations d'un ordre tout intime, une sorte de découragement s'était emparé de lui; un dégoût profond de la vie avait envahi son âme; il espérait, en traversant la Manche, échapper aux préoccupations qui l'assiégeaient, trouver le calme d'esprit qui lui manquait et, en étudiant les mœurs d'un peuple qu'il ne connaissait pas, donner à son talent un aliment nouveau. Bien que sa réputation l'ait précédé en Angleterre, ses rêves ne furent pas immédiatement réalisés. Il se passa quelque temps avant qu'il eût trouvé de l'autre côté du détroit des moyens d'existence assurés; il envoyait en France des croquis qu'on transportait ensuite sur bois, il donnait aux journaux illustrés des dessins qui étaient immédiatement gravés et que les abonnés accueillaient avec faveur; mais à Londres comme à Paris, Gavarni ne sut pas se plier aux exigences du monde et ne consentit pas à se soumettre aux commandes des éditeurs; il voulut garder son indépendance et, s'il eut à souffrir personnellement de cette détermination, son talent s'en trouva au contraire fort bien.

Il parcourut en tout sens les quartiers excentriques de Londres; il passait des heures entières à regarder les êtres misérables et tout déguenillés qui les habitent; il allait s'asseoir dans les tavernes hantées par les *pick-pockets*, dans les *trink-hall* où se donnent rendez-vous les industriels de bas étage; il assistait aux combats de rats et jamais il ne manquait une occasion de s'assurer une place lorsqu'il devait y avoir quelque part un assaut de boxeurs. Sa curiosité ne pouvait se satisfaire et Gavarni attendit son retour en France pour mettre sur pierre la plupart des scènes auxquelles il avait assisté.

Pendant son séjour à Londres, Gavarni fit un très-grand nombre de dessins à la plume et d'aquarelles, mais il signa fort peu de lithographies.

En dehors des compositions qu'il envoyait fréquemment à Paris au journal *l'Illustration*, ou qu'il insérait presque périodiquement dans *l'Illustrated London-News*, on connaît un recueil de types des mœurs anglaises contenant vingt-trois planches qui parurent à Londres en 1849 sous ce titre : *Gavarni in London*. Toutes les classes de la société étaient admises dans ce recueil qu'accompagnaient des notices dues à la plume d'écrivains spéciaux, et le maître témoigna, dans quelques-uns de ces dessins qui furent tous gravés sur bois par Henry Vizetelly qu'il savait exprimer avec une précision remarquable les signes particuliers qui distinguaient les habitués de *Hyde-Park* des familiers des tavernes, ou les habitants de la Cité des visiteurs de Saint-James. Six lithographies publiées par G. Rowney, *Gavarni's studies*, un portrait du comédien Mélingue et trois planches destinées à un ouvrage qui ne fut jamais terminé, *An artist's ramble in the north of Scotland, by Michel Bouquet* (1849 in-fol.), tels sont à peu près tous les dessins que Gavarni traça sur pierre pendant son séjour en Angleterre. Ces ouvrages révèlent chez l'artiste un talent d'exécution qu'aucune de ses productions antérieures n'accusait au même degré. Les planches qui ornent le voyage de Bouquet témoignent principalement d'un progrès sensible : elles représentent le jeu de la pierre, *Throwing the Stone*, des blanchisseuses écossaises, *Scotch girl's Washing*, et un joueur de cornemuse écossais, *Highland piper*. Ici, à la précision du dessin, à la recherche pittoresque de l'expression, vient se joindre une exécution poussée aussi loin que possible. Gavarni ne se contente plus d'exprimer la forme à l'aide d'un contour précis qui dessine la silhouette du personnage, il se préoccupe du modelé, il s'inquiète du rapport des tons entre eux et il traite la lithographie avec un soin égal à celui qu'il apportait aux aquarelles signées de son nom qui apparaissaient à la même époque.

C'est en Angleterre en effet que Gavarni commença à devenir maître dans l'aquarelle comme il l'était précédemment dans la lithographie. A la place des dessins à la mine de plomb légèrement rehaussés de teintes plates fournis par Gavarni dans la première période de sa carrière aux graveurs qui étaient chargés de les reproduire, il met en circulation, à dater de son séjour à Londres, des aquarelles dans lesquelles la gouache vient souvent en aide à la couleur délayée à grande eau. Ce sont alors de véritables peintures qu'il produit, peintures harmonieuses de ton et savamment coloriées qui témoignent que le maître est aussi spirituel, le pinceau à la main, que lorsqu'il n'a à son service que le crayon lithographique. L'aquarelle reproduite ici par un procédé qui lui donne l'aspect d'une sépia, aquarelle que nous avons eu la bonne fortune d'acqué-

rir à la vente d'un amateur auquel Gavarni l'avait cédée, fut exécutée peu de temps après que Gavarni fut revenu de Londres. En dehors de la beauté du dessin, de l'esprit de la légende, *Les mystiques! les stylistes! les coloristes!... des bêtises! moi, la nature... et v'là tout*, elle peut donner une idée très-exacte des procédés employés par l'artiste dans ces



CROQUIS DE GAVARNI.

sortes de travaux; malgré la différence des moyens dont le reproducteur a été contraint de faire usage, on aperçoit cependant sans difficulté les parties où l'artiste s'est servi de la gouache pour accuser les places que le jour frappe directement. Cette aquarelle a encore à nos yeux un autre mérite; elle nous rappelle, en les chargeant un peu toutefois, les traits de Gavarni à une époque de sa vie où, revenu en France, il retrouvait ses

succès d'autrefois et reprenait, dans l'art de notre pays, la place que lui assignait son prodigieux talent.

Pendant les derniers mois de son séjour à Londres, Gavarni s'occupa presque uniquement de mathématiques. Il ne nous appartient pas de dire si, en se consacrant à ces études, il fit de son temps un bon ou un mauvais emploi; qu'il nous suffise de rappeler que ce fut cette dérogation à ses travaux habituels qui explique le nombre restreint de lithographies parues en Angleterre avec sa signature. Les formules algébriques faisaient tort au crayon et au pinceau, les calculs mathématiques absorbaient l'artiste à tel point qu'il ne fallut rien moins qu'un heureux concours de circonstances pour décider Gavarni, au moment où il revint en France, à reprendre ses anciens travaux momentanément interrompus. Un jeune homme plein d'ardeur, dévoré de la fièvre du journalisme, M. le comte de Villedeuil, venait de fonder *l'Éclair*, journal purement littéraire qui n'obtint pas tout d'abord le succès que le fondateur s'était promis. Attribuant l'indifférence des abonnés à l'absence d'illustrations, M. de Villedeuil résolut de confier à un artiste en réputation le soin de tracer tous les jours sur la pierre lithographique un dessin qui devait accompagner chaque numéro du journal. Une fois la chose décidée en principe, il s'agissait de trouver un homme capable de suffire à une tâche aussi lourde, pourvu d'une imagination assez souple pour varier à l'infini ses motifs. MM. de Goncourt consultés[1] désignèrent au choix de M. de Villedeuil Gavarni qui, tenté par cette entreprise audacieuse, séduit par la difficulté même qu'il y aurait pour lui à tenir ses engagements, accepta les conditions qui lui furent faites, se mit à l'œuvre avec une ardeur de débutant, et, pendant toute l'année que dura le journal, inventa sans interruption et sans fatigue ces admirables séries auxquelles il donna le nom de *Masques et Visages*.

Avant de nous arrêter aux planches qui parurent dans le journal *Paris*, — c'est ainsi que se nommait le journal qui avait succédé à *l'Éclair*, — il importe de ne pas omettre trois grandes lithographies qui, exécutées en 1853, attestent encore chez Gavarni cette préoccupation que nous avons déjà signalée plus haut, de faire rendre au procédé lithographique tout ce qu'il est propre à donner. *Les Forts de la Halle, les Dames de la Halle* et *le Jour de l'an de l'ouvrier* méritent d'occuper dans l'œuvre de Gavarni une place à part à côté du *Joueur de cornemuse écossais*; elles accusent une phase particulière, mais accidentelle, de ce talent habituellement sobre dans les moyens d'exécution, auquel un trait

1. Edmond et Jules de Goncourt, p. 333.



LES DEUX MÉGÈRES.

Fac-simile d'un croquis à la plume, exécuté par Gavarni chez Mlle Mars, en 1840.

massé suffit pour exprimer dans ses plus complets détails la forme exacte de l'être ou de l'objet qu'il entend représenter. Le *Jour de l'an de l'ouvrier* nous révèle un côté de l'esprit de Gavarni que son œuvre présente rarement. Ce peintre des mœurs légères, des sottises ou des folies de l'existence, nous montre cette fois une famille très-unie dans le cerveau de laquelle n'a jamais germé une idée malhonnête : le grand-père, en échange des souhaits de bonne année qui lui sont faits, se dispose à offrir à ses petits-enfants, entourés de leurs parents, un moulin à vent et un bilboquet qu'il cache soigneusement derrière son dos. Cette scène de famille se passe dans l'atelier d'un mécanicien, au milieu des ouvriers, qui semblent prendre part au bonheur du vieillard. C'est une composition à la façon de Greuze, moins l'emphase; Gavarni est demeuré simple et vrai, et dans une note de sa main il nous explique le but qu'il s'est proposé en dessinant sur pierre cette planche, à laquelle il attachait avec raison une valeur particulière : « Ces mandataires patentés du peuple, — Gavarni entend désigner ainsi les ouvriers devenus hommes politiques, — ne sont pas du peuple et ne savent pas l'ouvrier. Ils l'ont rencontré une fois par hasard au cabaret ou dans un mauvais lieu. Moi, je le sais, je le connais bien. J'ai été dans un atelier de mécanicien... C'était aussi beau qu'on le dit, mais d'un autre beau que celui que les républicains prêtent au peuple... Il y aurait de curieuses choses à faire là-dessus. J'ai essayé de rendre un peu du beau que j'ai vu dans le *Premier de l'an de l'ouvrier*[1]. »

Cette planche et un certain nombre d'autres qui virent le jour postérieurement ne nous signalent-elles pas une transformation dans l'esprit de Gavarni, une phase nouvelle dans son talent d'observateur? Il arrive au soir de la vie, il sent venir la vieillesse. Il inventera désormais plusieurs séries profondément tristes dans lesquelles il nous peindra d'une façon sanglante l'avenir réservé aux débauchés des deux sexes. *Les Invalides du sentiment*, *les Lorettes vieillies*, *les Études d'Androgyne*, qui parurent en 1853 et en 1854 dans le journal *Paris*, nous font toucher du doigt aux plaies les plus saignantes de la société. Elles nous montrent à nu les ravages physiques et moraux que l'âge apporte avec lui, les désespoirs qu'il engendre, les désillusions qu'il amène, la misère qu'il entraîne chez ces êtres qui n'ont vécu que de beauté et de débauche. Cette vieille femme qui porte encore sur le visage les traces de sa vie passée, ne donne-t-elle pas une leçon de morale à l'humanité lorsqu'elle dit tristement à un monsieur qui lui fait l'aumône : *Charitable mossieu*,

1. Edmond et Jules de Goncourt, p. 351.

que Dieu garde vos fils de mes filles! Gavarni ne fait-il pas vibrer au fond des cœurs honnêtes les fibres les plus sensibles lorsqu'il met dans la bouche de cette lorette édentée et hideuse, s'adressant à une mère entourée de ses enfants, cette supplique navrante : *Au nom de ces amours-là,*



CROQUIS DE GAVARNI.

qui consoleront votre vieillesse, madame, ayez pitié de moi! Est-il possible de flétrir le vice avec plus d'amertume que ne le fit Gavarni dans cette autre planche représentant une femme maigre et sèche, entièrement vêtue de noir et tenant un livre à la main, qu'apostrophe ainsi une femme du peuple : *Mes respects chez vous, m'ame veuve tout le*

monde! Jamais le juste châtiment d'une vie perverse n'a été aussi clairement publié, jamais le vice n'a été bafoué avec plus de vigueur et de sanglante cruauté.

Dans *les Invalides du sentiment*, la dégradation morale n'est pas aussi évidente que dans *les Lorettes vieillies*, mais les artifices employés par *les Vieux Beaux* pour tâcher de dissimuler leurs infirmités sont dévoilés par Gavarni avec une verve indiscrète. Ces viveurs, accoutumés à trouver une satisfaction réelle à faire un bon repas, nous avouent maintenant, quand ils sont à table, que *toutes ces bêtises-là ont dérangé leur constitution*, ou que *le cœur leur a ruiné l'estomac*. Les habitués des coulisses, lorsqu'ils se trouvent seuls avec eux-mêmes, se font des confidences du genre de celle-ci : *J'ai voulu connaître les femmes, ça m'a coûté une jolie fortune et cinquante belles années. Et qu'est-ce que c'est que les femmes?... Ma parole d'honneur, j'en sais rien.* Quoi de plus saisissant et de plus instructif, même pour les intelligences les plus faibles, que ces exemples frappants du désordre physique et moral auquel est exposé le débauché, à quelque classe de la société qu'il appartienne!

A côté de ces planches qui indiquent bien exactement la pente sur laquelle glisse tous les jours davantage l'esprit de Gavarni et qui accusent une puissance d'observation arrivée aussi loin que possible, se trouvent quelques lithographies qui, par le comique des situations, par la gaieté des légendes, se rapprochent des conceptions les plus amusantes de sa jeunesse. A cette catégorie appartient l'estampe dans laquelle est représenté un épicier profilant sa silhouette sur une perspective de tiroirs et de pains de sucre, appuyé sur son comptoir et faisant en lui-même cette réflexion profonde consignée dans la marge : *Vous avez des états où, avec rien que de l'intelligence, un jeune homme qui voudra arriver arrivera... Dans l'épicerie, c'est pas ça...* Ou cette autre, dans laquelle un gamin de Paris tout déguenillé dit à un épicier ahuri : *J'suis un pas grand'chose, moi! j'suis un prop'e à rien! j'suis un gouapeur! un voyou... va! mais j'suis pas un épicier.* Ces planches et la plupart de celles qui les avoisinent, publiées en 1859 par Paulin et Lechevalier, par dizains, accompagnées de notices signées de Théophile Gautier, de Paul de Saint-Victor, d'Edmond Texier et d'Edmond et Jules de Goncourt, rappelaient le Gavarni des anciens jours. Les travers de l'humanité passaient tour à tour sous l'œil du public; ils étaient l'un après l'autre résumés en un type unique qui donnait la physionomie exacte d'une espèce, d'une caste.

C'est à peu près à cette époque de l'existence de Gavarni qu'appartient une suite à laquelle il attachait une grande importance et qu'il inti-



FAC-SIMILE D'UNE PAGE DE CROQUIS, DE GAVARNI.

(Collection de M. Mahérault.)

tulait *les Propos de Thomas Vireloque.* De longue date il rêvait de retracer l'odyssée de ce Juif errant raisonneur que son imagination avait créé. Vireloque est une sorte de philosophe de carrefour, déguenillé et hideux, devisant de tout, ennemi de toute société et de tout progrès, auquel tout est permis, qui dit tout ce qui lui passe par la tête et qui, au milieu de ce verbiage, a quelquefois des éclairs de bon sens et de sages pensées. Il interrompt des enfants en train de jouer pour leur dire : *L'histoire ancienne, mes agneaux, c'est mangeux et mangés; blagueux et blagués, c'est la nouvelle.* Appuyé sur un poteau de télégraphe électrique, il lui vient cette pensée : *Y avait la parole, y a eu l'imprimerie, Misère-et-corde! Ne manquait plus que ce fil de fer du diable à la menterie humaine pour vous arriver de longueur aussi raide qu'un tonnerre.* Les paroles empreintes d'une ironie sinistre que Gavarni met dans la bouche de son héros répondaient à l'état de l'âme de l'artiste dans la dernière période de son existence. Il se tenait éloigné du monde, il ne quittait qu'à de longs intervalles sa maison d'Auteuil, taillait ses arbres, arrosait ses plantes rares et changeait sans cesse la disposition de ce jardin qui désormais occupait presque exclusivement sa vie. Il n'avait pas mis absolument de côté ses crayons et ses pinceaux, mais il ne les prenait qu'à de longs intervalles et comme à regret. L'étude des mathématiques redevint sa passion dominante. Quelques essais d'eau-forte l'occupaient aussi; il se mit en rapport avec tous les inventeurs de procédés de gravure, mais il n'en trouva aucun à sa convenance, et, lorsque les mathématiques ne l'absorbaient pas, il faisait des aquarelles qu'il envoyait, à mesure qu'elles étaient terminées, chez un marchand de tableaux de la rue Laffitte, M. Beugniet, d'où elles ne tardaient pas à sortir pour aller prendre place dans les collections les mieux choisies, chez les amateurs les plus délicats.

Dans cette retraite que Gavarni avait façonnée selon ses goûts, où il aimait à recevoir quelques amis dévoués, un affreux malheur vint le frapper : son fils Jean qu'il adorait, auquel il prodiguait les soins les plus tendres, lui fut enlevé en quelques jours. Laissons le malheureux père nous raconter lui-même la mort de cet enfant chéri : « C'était ma seule raison d'être..., dit-il à MM. de Goncourt quand ils vinrent le voir après la mort de son fils [1], M. Andral l'avait vu la veille et n'avait rien vu d'alarmant... Le matin, à un moment, il fixa ses yeux sur les miens, sans me voir, sans doute, mais avec des yeux grands comme je n'en ai jamais vu... La pupille était comme ça... Et il nous en montra, — ce sont MM. de Gon-

1. Edmond et Jules de Goncourt, p. 383-384.

court qui parlent ici, — la mesure sur l'ongle de son pouce. Je lui pris la main; elle commençait à être froide... l'expression de ses yeux était comme un grand étonnement. La main devint froide... C'était fini... J'ai voulu user ma douleur... Je ne suis pas sorti d'ici, je n'aurais jamais pu y rentrer... On peut crier, la maison peut brûler; j'ai un : qu'est-ce que ça me fait!... qui est sublime... Je peux même me casser le cou, » et sa parole s'arrêta. Nous faisons un tour dans le jardin. « Dites donc, Gavarni, c'est bien nu, là entre ces arbres! « Ah! ça?... maintenant qu'est-ce que vous voulez que j'en fasse? C'était le jeu de ballon de mon enfant... »

Cette propriété dans laquelle Gavarni avait perdu son fils, où il avait trouvé, dans ses jours de découragement, le repos qu'il ne trouvait nulle part ailleurs, cette propriété qu'il avait remuée en tous sens, transformée, arrangée, puis dérangée cent fois, il apprit un jour qu'il lui faudrait la quitter pour n'y plus revenir. Un décret d'expropriation l'avait atteinte. Un boulevard devait passer là où Gavarni s'était retiré, croyant, en s'éloignant du centre de Paris, échapper ainsi aux exigences de la société. La décision était sans recours, il fallut s'y soumettre. Considérant ce déplacement forcé comme un nouveau malheur qui le frappait à l'improviste, Gavarni tomba dans un marasme qui effraya sérieusement ses amis. Tandis que les ouvriers démolissaient sa maison et dévastaient son jardin, il s'était retiré dans une sorte de hangar d'où il assistait à la destruction de ce qui avait été depuis quelques années son unique distraction. Ne pouvant songer à habiter longtemps ce réduit malsain et insuffisant, il chercha un refuge où il espérait au moins trouver le calme. Il acquit, avenue de l'Impératrice, une maison dans laquelle il passa deux années, mais dans laquelle il ne prit même pas le temps de s'installer définitivement. Il loua ensuite sur la route de Versailles, à Auteuil, dans la Villa de la Réunion, une petite maison qu'il n'habita que quelques mois. C'est là qu'il mourut le 24 novembre 1866. Le seul fils qui lui restait, M. Pierre Gavarni, absent de Paris, fut prévenu à temps et put recevoir le dernier soupir de son père.

Le surlendemain de la mort de Gavarni, tous les amis de l'artiste, présents à Paris, accompagnaient à sa dernière demeure le corps de cet homme que jadis tout Paris avait acclamé. Ceux qu'il avait amusés aussi bien que ceux qu'il avait enrichis tinrent à honneur de lui dire un suprême adieu. Ses œuvres, que quelques fidèles avaient seuls songé à rassembler jusque-là, furent recherchées avec ardeur par les amateurs les plus difficiles; à côté des renseignements précis qu'elles fournissent sur notre société moderne, elles possèdent par elles-mêmes des qualités assez sérieuses au point de vue de l'art pur pour mériter pleinement

l'estime qu'on se décidait à lui accorder. L'histoire ne fournit aucun exemple d'un homme qui ait réuni en lui seul un talent d'artiste aussi remarquable et une aptitude semblable à condenser en quelques mots une pensée. De tous les peintres de mœurs de notre temps Gavarni est certainement celui dont le nom demeurera le plus longtemps. Sa place est marquée à côté de Balzac qu'il commente à sa manière et qu'il complète, et l'avenir qui est réservé à l'auteur des *Parents pauvres* et d'*Eugénie Grandet* ne peut manquer d'être également réservé au peintre des *Études de Paris*, des *Lorettes* et des *Enfants terribles*.

GEORGES DUPLESSIS.



LES SCEAUX DU MOYEN AGE

ÉTUDE SUR LA COLLECTION DES ARCHIVES NATIONALES[1]



ANS les précédents articles, j'ai étudié les sceaux au point de vue de la matière, de la forme, de la dimension, de la couleur. Je les ai considérés dans leurs rapports avec les actes. Je vais examiner maintenant les sujets que l'on y voit figurés.

L'imagerie des sceaux affecte la plus grande variété : les uns représentent des rois, des seigneurs à cheval en costume de guerre ou de chasse, des dames, des ecclésiastiques de tout rang, séculiers ou réguliers; d'autres nous offrent des emblèmes héraldiques, des monuments, des attributs de métier, des objets mobiliers. Certains mettent sous nos yeux des légendes pieuses, des martyres; quelques-uns portent l'empreinte de pierres gravées, antiques, de la décadence ou appartenant au moyen âge. Enfin, à côté de types de pure fantaisie, on rencontre des dessins d'animaux et de plantes, empruntés à la faune ou à la flore de ces temps éloignés.

En passant en revue chacun de ces groupes, je me réserve d'insister sur les types à personnages des XIIe, XIIIe et XIVe siècles. Les limites de ce travail ne permettent pas d'entrer dans les détails si nombreux et si différents à chaque époque, mais j'espère caractériser chacune d'elles et en dire assez pour montrer combien les sceaux méritent de fixer notre attention, et pour faire sentir qu'il n'est pas possible de donner une histoire complète du costume sans les avoir consultés.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. VIII, p. 337 et 541; t. IX, p. 242.

TYPE DES ROIS OU DE MAJESTÉ.

Mérovingiens. — La représentation barbare des souverains de la première race consiste en une tête ordinairement vue de face, à cheveux longs partagés sur le milieu du front, avec peu ou point de barbe; une croix l'accompagne de chaque côté.

Carlovingiens. — Les Carlovingiens ont imité dans leurs intailles un type très-antérieur à leur époque, ou se sont servis de pierres antiques. Le type qui leur est propre nous les montre en buste de profil, les cheveux courts, le manteau agrafé sur l'épaule, la tête laurée. Zuentebold, roi de Lorraine, est le seul qui ait ceint le diadème.

Lorsque les Carlovingiens ont confié à des pierres anciennes le soin de confirmer leurs diplômes, leur choix ne s'est pas égaré. Ils se sont adressés aux divinités de l'Olympe, aux empereurs romains. Charlemagne,



LE JUPITER DE CHARLEMAGNE.

après son couronnement, emploie la tête d'un Jupiter Sérapis; Pépin Ier, roi d'Aquitaine, emprunte la tête d'Auguste; Louis le Débonnaire scelle avec un buste de Commode; Lothaire Ier se sert de l'effigie d'Alexandre Sévère.

Capétiens. — Avec les Capétiens va paraître le type dit *de majesté*. A l'exception de Robert, vu seulement à mi-corps, les sceaux représentent ces rois en entier, assis de face sur un trône, revêtus de deux tuniques, le manteau royal attaché sur l'épaule, couronnés, tenant le sceptre.

La chevelure. — Les cheveux, courts chez Robert, Henri Ier, Philippe Ier et Louis le Gros, deviennent longs et flottants sur les épaules dans les types de Louis VII, de Philippe-Auguste, de Louis VIII. Ils diminuent ensuite de façon à ne pas dépasser la naissance du cou chez saint Louis, Philippe le Hardi, jusqu'à Henri II et ses successeurs, qui reprennent l'usage des cheveux courts.

La barbe. — Les premiers Capétiens, Robert, Henri Ier, Philippe Ier,

portent toute la barbe. Raccourcie chez Louis VI, elle paraît rasée chez Louis VII, l'est complétement chez Philippe-Auguste et tous les autres souverains, jusqu'à l'avénement de Henri II, qui la remet en vigueur.

L'habillement. — L'habillement apparent des rois de la troisième race se compose d'une tunique ou robe de dessous, d'une autre tunique ou dalmatique, posée sur la précédente, et d'un manteau.

Henri Ier, Philippe Ier, Louis VI portent une dalmatique à manches étroites allant jusqu'au poignet, à jupe descendant à mi-jambes et retenue par une ceinture. Elle cache entièrement la robe de dessous. Le manteau court, le *sagum*, est attaché sur l'épaule droite par une agrafe de perles ou de pierreries disposées quelquefois en fleuron.

Chez Louis VII, Philippe-Auguste et Louis VIII, la dalmatique reste



PHILIPPE-AUGUSTE.

la même, seulement sa jupe est fendue sur les côtés et laisse voir la tunique de dessous qui, plus longue, descend sur les pieds. Le manteau, devenu plus ample et bordé d'un large galon d'or qu'on appelait orfroi, est retenu sur l'épaule par un nœud de l'étoffe.

Sur les sceaux de saint Louis, de Philippe le Hardi, la dalmatique prend des manches larges, qui ne dépassent pas la moitié de l'avant-bras. La jupe, ornée d'une riche bordure, s'arrête à mi-jambes et laisse voir la robe de dessous, dont les manches étroites atteignent le poignet, et dont le bas tombe jusqu'aux pieds. Le manteau devient la chlamyde

antique. Bordé d'un large galon fleurdelisé, il est attaché par un fermail en fleur de lys ou par une agrafe ornée d'une grosse perle ou d'une pierre fine.

Sous les règnes suivants, la dalmatique s'allonge de telle sorte que, descendant presque aussi bas que la robe chez Philippe le Bel, elle la cache entièrement chez les successeurs de ce roi, et ne laisse voir que le bout des manches. De plus, la ceinture disparaît; la dalmatique devient ample et flottante. Voici comment est inventoriée une dalmatique du roi Charles V : « Ung dalmatique de satin azuré à fleurs de lys d'or, orfroisié à perles tout autour et doublée comme dessus (de satin vermeil), fermant sur les deux espaulles à quatre gros boutons de grossettes perles, et en chascun d'iceulx, à ung chaston d'un ballay d'Orient ou mylieu. »

A partir de Charles VIII, le costume royal s'enrichit d'un camail d'hermine posé sur le manteau.

Enfin, sous Louis XII, François Ier et Henri II, les manches de la dalmatique se raccourcissent et ne dépassent pas le milieu du bras.

Malgré l'usage si fréquent au moyen âge de porter des agrafes, des fermaux précieux, des bijoux artistement travaillés, le costume de nos rois a gardé sur les sceaux une grande sévérité. Le type de Charles VII présente seul un ornement particulier. On distingue sur la poitrine du souverain un joyau en forme de quintefeuille ou d'étoile à pointes arrondies.

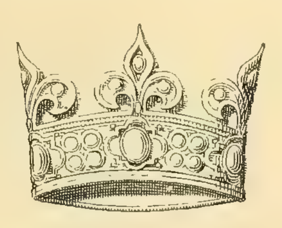
La couronne. — La couronne royale est ouverte et rehaussée de quatre fleurons ou fleurs de lys. Très-simple chez Robert, Henri Ier, elle s'enrichit ensuite de perles, de pierreries ou d'un travail plus précieux chez Philippe Ier, Louis VI, Louis VII, Philippe-Auguste, saint Louis, etc. Dans la couronne de Philippe le Long, les fleurons sont séparés chacun par un appendice muni d'une perle; quatre fleurons plus petits, au lieu de perles, accompagnent les quatre grands fleurons de la couronne de Charles V.

En l'absence du grand sceau, les souverains ont employé un sceau plus petit, où la couronne royale est reproduite dans des proportions plus grandes et avec des détails d'ornementation qui ne se trouvent pas dans les types *de majesté*. C'est sur le sceau de régence qui servait pendant la deuxième croisade de saint Louis qu'est figurée la couronne dont nous donnons ici le croquis.

Le sceau de régence de Philippe le Hardi représente également en plus grand la couronne de France. Dans un type de Louis XI, pour servir en l'absence du type *de majesté*, la couronne est rehaussée de huit fleurs de lys, séparées chacune par un élégant appendice trifolié, tandis que,

sur les autres sceaux du roi, la couronne comporte seulement quatre fleurons accompagnés chacun d'un fleuron plus petit.

Sous Henri II la couronne royale est fermée.



COURONNE DE SAINT LOUIS.

Les descriptions fournies par les sceaux ne peuvent nous donner que des idées d'ensemble. La petite dimension de ces monuments n'a pas permis aux graveurs de reproduire en détail l'orfévrerie et les bijoux qui décoraient la couronne de nos souverains. Heureusement les comptes sont plus explicites; quelquefois même ils réussissent à satisfaire entièrement notre curiosité. Tel est l'Inventaire des meubles de Charles V, de l'an 1380, dont j'extrais ce qui suit :

« ... la très grant, très belle et la meilleur couronne du Roy; laquelle il a fait faire. En laquelle a quatre grans florons et quatre petiz, garniz de pierrerie. Et en chacun des grans florons, c'est assavoir : au maistre floron, endroit le chappel, a ung très gran ballay carré, acosté de deux grans saphirs, et aux quatre coings du dit ballay carré a, en chascun, une très grosse perle; et au dessus du dit ballay, a ung autre ballay carré au dessus duquel a deux perles et ung dyamant ou mylieu, et au dessus, ung autre ballay long sur le ront, ou au dessus a pareillement deux perles et ung dyamant. Et ou mylieu du dit floron a un grant saphir à huit costés, au dessus duquel a ung dyamant. Et ou chef du dit floron a ung gros ballay cabouchon et, aux deux costez, deux balays carrez à l'environ desquels a quatre grosses perles. Et aux costez du dit saphir a en chascun costé, troys balays à ung dyamant et troys perles entre deux. Et en chacune pointe de dessoubz la dicte fleur de lys, a une troche de troys perles et ung dyamant ou mylieu. Et ou chef du dit floron, a une troche de cinq très grosses perles et ung dyamant ou mylieu. Et ou petit floron de la dicte couronne a, au chappel, ung très grant saphir acosté de quatre balays, au-dessus duquel saphir a ung ballay carré, et ou mylieu du dit floron, ung gros balay cabouchon à l'entour duquel a troys saphirs et quatre perles. Et au chef du dit floron, a une troche de troys perles et ung dyamant ou mylieu. Et ainsi se poursuivent tous les dits florons en

nombre de pierrerie. Et oultre, a au chappel, huit bastonnetz dont en chacun a quatre grosses perles.

« Et est l'aumuce de la dicte couronne de veluiau, azuré, sur laquelle a une croisiée d'or garnie de pierrerie, c'est assavoir : de huit balays, huit saphirs et de trente-six perles. Et au-dessus a un très grant et très gros saphir, où dessus a rivé une très grosse perle. Et sur le veluiau de la dicte aumuce, a douze fleurs de lys d'or cousues. »

Le sceptre et le bâton de justice. — Le roi Robert n'a pas de sceptre,



LE GRAND SCEAU DE LOUIS LE HUTIN.

à moins qu'on ne veuille donner ce nom au double fleuron qu'il tient de la main droite ; le sceptre de Henri Ier consiste en un bâton surmonté d'une croix.

Philippe Ier et Louis VI tiennent un sceptre fleuronné ; sur les sceaux de Louis VII, de Philippe-Auguste et de Louis VIII, il est terminé par un petit fleuron enchâssé dans un losange orné d'une pommette à chacun de ses angles (voir, page 233, la figure de Philippe-Auguste). A partir de

saint Louis, le sceptre redevient fleuronné, c'est-à-dire se termine par un fleuron libre, fleuron de fantaisie variant dans ses détails et dans sa proportion. Cette dernière forme va continuer ainsi pendant une longue série de rois. Seulement, dès le sceau de Louis le Hutin, le sceptre aura pour pendant le bâton de justice, tandis que les rois précédents tenaient dans la main qui ne portait pas le sceptre, un monde, un trident à pointes surmontées de troches de perles, un fleuron ou une fleur de lys, Louis le Hutin et ses successeurs auront le bâton de justice.

Parmi les habits et joyaux ordonnés pour le sacre des rois de France et remis en garde à l'abbaye de Saint-Denis par le roi Charles V, le 7 mai 1380, on remarque « ung ceptre d'or pour tenir en la main du Roy, pesant environ neuf marcs, dont le baston est taillé à compas de neus



HENRI Ier

et de fleurs de lys ; et est la pomme du dit baston taillée de haulte taille d'estore de Charlemaigne, garny de troys ballays, trois saphirs, troys troches, dont en l'une a quatre grosses perles et ung dyamant ou mylieu. Et au dessus et dessoubz de la dicte pomme a sezes perles et sur la dicte pomme a ung lys esmaillé d'esmail blanc, sur lequel lys est assis en une chayère d'or saint Charles qui fut empereur de Romme. Et sur le devant de sa couronne a ung petit ruby d'Orient, et le fruitelet de la dicte couronne est d'une grosse perle. Et est le dit ceptre en ung estui brodé de veluiau azuré semé de fleurs de lys et garny d'argent doré. »

Le trône. — Les trônes commencent en 1035. A cette date, le sceau de Henri Ier représente ce roi sur un trône d'architecture, sorte de banc garni d'un coussin, muni d'un dossier triangulaire et d'un marchepied.

Ce modèle n'a eu qu'une fort courte durée. Dès 1082, sous Phi-

lippe Ier, le trône consiste en un siége pliant, en forme d'X, à têtes et à pieds d'animaux ; les pieds du roi reposent sur un tapis ou sur un escabeau treillissé à fleurs. Telle est en général la manière dont le trône est figuré sur les sceaux royaux jusqu'à Charles VII, sauf quelques modifications ou embellissements qui vont être mentionnés. Ainsi, les bras du pliant royal sont ordinairement décorés de têtes de lion, mais on rencontre des têtes de chien, de dragon, dans les types de saint Louis, de



LOUIS XII.

Philippe le Hardi. Pour le trône du roi Jean, on a employé des aigles, sans doute par allusion à l'aigle de saint Jean. Des têtes de dauphin ornent le pliant de Charles V, celui de Charles VII. Le trône de Charles VI a des bras terminés par une fleur de lys sortant de la corolle d'un lys naturel. Sous Philippe le Bel, le siége se couvre d'une draperie, d'un poêle, et il en sera désormais toujours recouvert. Une tapisserie à compartiments fleurdelysés est tendue derrière les trônes de Philippe le Long et de Philippe de Valois. Dès le roi Jean, l'escabeau est remplacé par deux lions couchés, sur lesquels reposent les pieds du souverain ; un petit dais d'architecture est placé au-dessus de sa tête. La tenture,

semée de France, que l'on a vu commencer avec Philippe le Long, vient, sous Charles VII, rejoindre le dais et former ainsi un pavillon qui, sous Louis XII et Henri II, sera soutenu par deux anges.

A partir de Louis XI, le pliant à têtes d'animaux disparaît. Les bras du trône présentent l'aspect de deux bornes recouvertes d'une draperie. C'est par exception que l'on trouve quelquefois un banc en forme de stalle couronnée d'un dais, fermé de trois côtés par une boiserie délicatement sculptée, tantôt pleine, tantôt à colonnettes à jour. Ces trônes figurent particulièrement sur les sceaux ordonnés en l'absence du grand sceau *de majesté*. On pourra les étudier dans les types de Charles VII, de Louis XI et de Charles VIII.

G. DEMAY.

(La suite prochainement.)



JULES JACQUEMART[1]

4° HISTOIRE DE LA BIBLIOPHILIE

(Suite.)

Nos 74 à 124.

86. Pl. 14. — Reliure exécutée pour Thom. Maioli. — H. 0m,38; L. 0m,26.
Flavii Blondi de Roma trionfante, in-folio, Bâle, 1531. Reliure à petits fers et à entrelacs de couleur. C'est l'incomparable *Flavius Blondus* de la vente Bergeret.

87. Pl. 15. — Reliure italienne du xvie siècle. — H. 0m,39; L. 0m,26.
Sonetti, canzoni e trionfi di Petrarcha, petit in-4°, Venise, 1547.

88. Pl. 16. — Reliure exécutée pour Henri II. — H. 0m,39; L. 0m,28.
Septem sessiones Concili Tridentini, manuscrit original d'Anth. Filhol, archevêque d'Aix, présenté au roi en 1548. Charmante reliure française à compartiments, chef-d'œuvre de goût et de simplicité. Elle rappelle les reliures de Geoffroy Tory et est digne d'être signée de ce grand artiste.

89. Pl. 17. — Reliure de Le Gascon. — H. 0m,38; L. 0m,25.
Biblia sacra, in-16, Plantin, 1565, de la bibliothèque de M. le marquis d'Adda; *La Muse chrétienne,* in-12, Paris, 1582, de la bibliothèque de M. le comte de La Garde.

90. Pl. 18. — Reliures exécutées pour J. Grolier. — H. 0m,38; L. 0m,25.
Paulus Jovius de Piscibus, in-8° Bâle, 1531, et *Diogenis Bruti Epistolæ,* in-4°, Florence, 1487.

91. Pl. 19. — Reliure exécutée pour Thom. Maioli. — H. 0m,38; L. 0m,26.
Flavii Blondi Historiæ, in-folio, Bâle, 1531. Reliure à compartiments de couleur, remarquable par son grand caractère et sa simplicité.

92. Pl. A. — Armorial des Bibliophiles. — H. 0m,39; L. 0m,25.
Écussons des bibliothèques du marquis de Montausier, du chancelier Séguier,

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XI, p. 559-572, et t. XII, p. 69-80.

de Fr. de Harlay, de J.-B. Colbert, du marquis de Torcy, du maréchal de Vauban, du maréchal de Noailles, de Le Goux de la Berchère, de Mathieu Molé, de Guill. de Lamoignon, du chancelier Boucherat, du cardinal de Noailles, du chancelier d'Aguesseau, du duc de Saint-Aignan.

93. Pl. 20. — Reliure exécutée pour Henri II. — H. 0m,39; L. 0m,28.
Pauli Jovii Historiæ, in-folio, Paris, Vascosan, 1553. Splendide reliure à petits fers à roulettes et à compartiments, avec incrustations de couleur et médailles à l'effigie de Henri II au milieu et aux angles. Cette reliure, qui se trouvait dans le cabinet de M. Solar, est un des plus somptueux spécimens de l'art du relieur qui nous soient parvenus.

94. Pl. 21. — Reliures du xvie siècle. — H. 0m,38; L. 0,m,25.
1° Volume in-8°, provenant de la bibliothèque de Henri III, avec la tête de mort, les emblèmes de la Passion et la devise : spes mea deus ; 2° Volume in-12, reliure de la fin du xvie siècle, dorée en plein à petits fers et semée de fleurs et de palmettes.

95. Pl. 22. — Reliure exécutée pour Thom. Maioli. — H. 0m,38; L. 0m,25.
Procopius, in-4°, Rome, 1509. Très-belle reliure française du commencement du xvie siècle, à rinceaux et compartiments sur fond grené, avec la devise de Maioli.

96. Pl. 23. — Reliures exécutées sous Louis XIII et sous Louis XIV. — H. 0m,38; L. 0m,25.
Un plat de reliure dans le goût de Le Gascon, *Aristidis Orationes,* in-12, Genève, 1604, et sept dos armoriés.

97. Pl. 24. — Reliure parisienne du xvie siècle. — H. 0m,38; L. 0m,26.
Œuvres de Jodelle, in-4°, Paris, 1574. Élégante reliure dorée en plein à petits fers dans le goût de Clovis Eve, du cabinet de M. Double.

98. Pl. 25. — Reliure exécutée pour Henri de Lorraine, duc de Guise. — H. 0m,39; L. 0m,26.
Appian Alexandrin, trad. par Claude de Seyssel, in-folio, Lyon, 1544. Magnifique reliure lyonnaise à compartiments de couleur portant au milieu des plats l'écusson du duc de Lorraine.

99. Pl. 26. — Reliure exécutée pour Louis XIV. — H. 0m, 38; L. 0m,26.
Recueil de divers petits ouvrages par Charles Perrault, avec les dessins de Ch. Lebrun et de Sébastien Leclerc, manuscrit offert à Louis XIV et aujourd'hui conservé à la bibliothèque du château de Versailles. Riche reliure de Du Seuil avec les chiffres et les armes du Roi.

100. Pl. 27. — Reliure française du xvie siècle. — H. 0m,39; L. 0m,27.
Éloge de Henri II, in-folio, Paris, Vascosan, 1560. Superbe reliure à entrelacs et à compartiments aux armes de France.

101. Pl. 28. — Reliure française de la fin du xvie siècle. — H. 0m,39; L. 0m,26.
Relation des funérailles d'Anne de Bretagne, manuscrit original, in-folio Reliure à petits fers et au pointillé entièrement semée d'A couronnés et portant au milieu l'écusson de la Reine.

102. Pl. B. — Armorial des Bibliophiles. — H. 0m,38; L. 0m,26.

Armoiries et devises de livres provenant des bibliothèques du duc de Richelieu, du marquis de Miromesnil, du comte d'Hoym, de Huet, du comte de Thorigny, plus tard duc de Valentinois, de Bossuet, des deux Le Tellier, de Maurepas, du duc de L aVallière, de Fontenu, du cardinal Fleury et du duc d'Aumont.

103. Pl. 29. — Reliure vénitienne du xvie siècle. — H. 0m,39; L. 0m,27.

Type très-riche de l'art de la reliure à Venise. Sur les plats on voit dessinée une sorte d'architecture à colonnes en incrustations de maroquin. Cette reliure, exécutée en 1570, pour la bibliothèque du comte Giorgio Sciarra Martinengo, avait été communiquée à l'éditeur par M. le marquis d'Adda.

104. Pl. 30. — Reliure vénitienne du xvie siècle. — H. 0m,38; L. 0m,26.

Commentari della Moscovia, per il barone Herberstein, petit in-4°, Venise, 1550. Charmante reliure, dorée en plein au trait sur fond grené. Elle se trouvait dans la bibliothèque Yémeniz.

105. Pl. 31. — Reliure exécutée pour le cardinal de Bourbon. — H. 0m,40; L. 0m,29.

Biblia sacra, in-folio, Lyon, 1550. Très-belle reliure lyonnaise du xvie siècle à entrelacs de couleur, portant, au milieu, les armes de France barrées sous le chapeau de cardinal.

106. Pl. 32. — Reliure exécutée pour le cardinal Bonelli. — H. 0m,39; L. 0m, 27.

Poesis christiana, in-8°, Rome, 1565. Reliure italienne du milieu du xvie siècle.

107. Pl. 33. — H. 0m,38; L. 0m,27. — N° 1. Reliure exécutée pour Girardot de Préfond.

Titi Romani et Ægesippi amicorum historia, in-8°, Milan, 1509. Délicieuse reliure de Pasdeloup à mosaïque de couleur sur fond de maroquin citron, avec les armes du propriétaire au centre.

N° 2. Reliure exécutée pour H. Oswald de la Tour d'Auvergne, archevêque de Vienne.

Poëme sur la Grâce, par L. Racine, in-8°. Curieuse reliure du xviiie siècle portant en roulette les attributs répétés du propriétaire.

108. Pl. 34. — Couverture d'évangéliaire. — H. 0m,39; L. 0m,29.

Cette reliure en argent doré, relevé d'émaux et de cabochons, est un très-précieux spécimen de l'art au xie siècle. Le travail du graveur, à l'eau-forte mélangée d'aqua-tinte, est d'une simplicité robuste et savante qui rend à merveille la barbarie monumentale de l'original.

109. Pl. 35. — Reliure exécutée pour Thom. Maioli. — H. 0m,39; L. 0m,26.

Petri Victorii Variæ lectiones, in-folio, Florence, 1553. Reliure d'un goût très-pur, entièrement dorée au trait, avec la devise de Maioli.

110. Pl. 36. — Reliure exécutée pour Henri II et Diane de Poitiers. — H. 0m,38; L. 0m,26.

Basilii Episcopi Opera, in-folio, Venise, 1535. Splendide reliure, avec les



LAQUE BURGAUTÉ DE L'INDE.

D'après un dessin de J. Jacquemart.

chiffres, armes et emblèmes du Roi et de Diane de Poitiers, provenant du cabinet de M. Double.

111\. Pl. 37. — Reliure exécutée pour J. Grolier. — H. $0^m,39$; L. $0^m,25$.

Floridi Sabini Opera, in-folio, Bâle, 1540. Reliure très-simple à compartiments.

112\. Pl. C. — Armorial des Bibliophiles. — H. $0^m,39$; L. $0^m,25$.

Armoiries et devises de livres provenant des bibliothèques de Samuel Bernard, de Beringhen, de Machault d'Arnouville, de Rochechouart, du duc de Mortemart, de Gabriel de Sartines, du cardinal de Bouillon, de Jules Hardouin Mansart, d'Amelot de Chaillou, du cardinal de Rohan, de Franç. de Bassompierre, de Franç. Voisin, de Mérard de Saint-Just et de Moreau de Beaumont.

113\. Pl. 38. — Reliures exécutées pour Henri II et Diane de Poitiers. — H. $0^m,39$; L. $0^m,25$.

Recueil de chansons et motets, deux vol. in-4° oblong. Exquises reliures à mosaïque de couleur, chefs-d'œuvre de goût et de délicatesse, provenant du cabinet de M. Double.

114\. Pl. 39. — Reliure française du xviie siècle. — H. $0^m,39$; L. $0^m,26$.

1° *Semaine sainte,* in-8°. Reliure exécutée pour Marie-Thérèse d'Autriche, dont les chiffres, entremêlés de fleurs de lys, forment un semis sur les plats.

2° *Manuscrit,* in-4° oblong. Reliure de Le Gascon exécutée pour la bibliothèque particulière de Louis XIV.

115\. Pl. 40. — Reliure du xvie siècle. — H. $0^m,39$; L. $0^m,25$.

Oppiani de Venatione, in-8°. Reliure exécutée pour Gabriel Bouvier, évêque d'Angers, en 1555.

116\. Pl. 41. — Reliures françaises du xvie siècle. — H. $0^m,39$; L. $0^m,26$.

1° *Le Labyrinthe de Fortune,* in-8°. Reliure exécutée pour Arthur Gouffier, seigneur de Boysi, grand maître de France en 1522, avec les chiffres, armes et emblèmes sur les plats, et la devise : HIC TERMINVS HÆRET.

2° Reliure faite et signée par Louis Bloc en 1529, provenant de la collection Luzarches, à Tours.

117\. Pl. 42. — Reliure exécutée pour J. Grolier. — H. $0^m,39$; L. $0^m,26$.

Heliodori Æthiopica Historia, in-folio, 1552. Splendide reliure à entrelacs de mosaïque sur fond grené.

118\. Pl. 43. — Reliure parisienne du xvie siècle. — H. $0^m,39$; L. $0^m,25$.

Aristotelis Opera, in-folio, Paris, 1555. Admirable reliure, du style le plus pur et le plus noble, à entrelacs noirs sur fond de veau fauve, exécutée pour Élisabeth de Valois, fille de Henri II, reine d'Espagne et appartenant aujourd'hui au duc d'Hamilton.

119\. Pl. 44. — Reliures françaises du xviie siècle. — H. $0^m,39$; L. $0^m,25$.

1° Volume présenté à Marie de Médicis. Reliure semée de fleurs de lys, avec l'écusson de la Reine au milieu.

2° Volume de la bibliothèque de Louis XIII. Reliure semée de fleurs de lys, avec l'écusson royal au centre.

120. Pl. 45. — Reliure française du XVI[e] siècle. — H. $0^m,39$; L. $0^m,29$.

Pauli Æmylii de Rebus gestis Francorum, in-folio, Paris, 1550. Belle et sévère reliure, à entrelacs blancs sur fond noir, exécutée pour la bibliothèque de Charles, premier duc de Croy, dont les chiffres et l'écusson sont frappés sur les plats, avec la devise : IY PARVIENDRAY.

121. Pl. 46. — Reliure exécutée pour Marie Stuart. — H. $0^m,39$; L. $0^m,26$.

Charmante reliure, avec roulette d'arabesques en bordures, chiffres couronnés et écusson sur les plats. Elle appartient à M. James Gibson Craig, à Édimbourg. Les livres provenant de la bibliothèque de cette reine infortunée et portant sa reliure sont rarissimes.

122. Pl. 47. — Reliure exécutée pour Anne de Montmorency. — H. $0^m,39$; L. $0^m,26$.

I tre libri di messer Giov. Battista Susio della Ingiustitia del duello, in-8°, Venise, 1555. Élégante reliure du XVI[e] siècle à mosaïques, à petits fers et à roulettes, aux armes du grand connétable de France. Ce précieux volume appartient au riche cabinet de M. Ambroise-Firmin Didot.

123 — A ces planches il faut ajouter une pièce parue dans le *Bulletin du Bibliophile*, d'après une reliure aux chiffres de Henri II et de Diane de Poitiers, appartenant à M. Double.

5° LES GEMMES ET JOYAUX DE LA COURONNE[1].

N[os] 124 à 184.

Nous atteignons ici l'œuvre la plus considérable de Jules Jacquemart, en même temps qu'elle est à tous les points de vue l'une des plus importantes et des plus caractéristiques de notre époque, l'œuvre qui non-seulement le fit décorer de la Légion d'honneur, mais encore qui mit le sceau à sa réputation, en France et à l'étranger, et lui assigna un rang hors pair dans l'histoire de l'eau-forte. L'*Histoire de la Céramique* et l'*Histoire de la Porcelaine*, dans lesquelles nous avons cependant constaté l'épanouissement déjà complet des facultés de l'artiste, ne sont presque qu'un jeu à côté du travail gigantesque des *Gemmes et Joyaux*, et l'on se demande avec étonnement, en feuilletant les pages de cette admirable publication, comment peuvent se trouver réunies dans une même main tant de séve et tant d'ardeur, tant d'adresse et de flexibilité.

Au moment où l'étude approfondie et le goût réfléchi et intelligent de tous ces objets de la curiosité, qui sont souvent de véritables objets

1. *Les Gemmes et Joyaux de la Couronne*, publiés et expliqués par Henri Barbet de Jouy, dessinés et gravés à l'eau-forte, d'après les originaux, par M. Jules Jacquemart, 1868. En vente à la Chalcographie du Louvre, imprimé par J. Claye.

d'art, prenaient tant d'importance et s'imposaient avec la force d'un engouement de la mode, au moment où l'admiration du passé se généralisait, il semble que Jules Jacquemart ait surgi tout armé pour donner une expression vivante et durable à ce mouvement.

A côté de ces splendides collections particulières qui se renouvellent incessamment en passant de main en main, la France possède des collections publiques qui n'ont pas de rivales; à côté des cabinets Soltykoff, Thiers, Rothschild, elle avait le Cabinet des Médailles de la Bibliothèque, le Musée de Cluny, le Musée des Souverains, et toutes les merveilles, gemmes, joyaux, pièces d'orfévrerie et émaux, accumulées dans la galerie d'Apollon comme dans une sorte de caverne des *Mille et une Nuits,* richesses merveilleuses sauvées de la dispersion des antiques trésors de Saint-Denis et de la Sainte-Chapelle, dépouilles opimes du mobilier royal. Le moment était propice pour rendre à ces incomparables collections le tribut d'hommages et d'honneurs qui leur était dû. Les galeries s'étaient transformées et multipliées. Ici, c'était le Musée Campana qui était venu se joindre, avec ses bijoux et ses bronzes, aux collections léguées par Sauvageot; c'était le Musée du Sommerard, qui, devenu Musée de Cluny, grandissait à vue d'œil sous l'intelligente et généreuse impulsion de son conservateur, et la donation du duc de Luynes qui venait compléter la première collection de médailles du monde et réparer les brèches faites à notre cabinet national par les vols de 1804 et 1831; c'étaient encore les Musées de Saint-Germain, de Fontainebleau qui se fondaient. Là enfin, c'était la plus belle galerie de l'Europe, la galerie d'Apollon, qui, magnifiquement restaurée par Duban, devenait le sanctuaire des trésors laissés par quarante générations de rois, pour former un ensemble dont l'harmonie et la richesse, depuis la porte de fer forgé qui en ferme l'accès jusqu'au plus mince objet de ses étincelantes vitrines, n'ont point d'égales.

L'œuvre était parfaite, comme un bijou dont la matière et le travail eussent été sans défauts, et méritait d'être consacrée par un monument hors ligne. C'est M. Henri Barbet de Jouy, le savant et distingué conservateur du Musée des Souverains, des Collections du Moyen Age et de la Renaissance, qui conçut l'idée grandiose, et la mit à exécution, de faire le catalogue illustré de ce qui en est la plus insigne richesse, des gemmes et joyaux. Les planches d'objets d'art publiées par la *Gazette des Beaux-Arts* et signées par notre artiste l'avaient frappé non-seulement par leur facture savante, hardie et minutieusement sincère, mais encore par cet aspect peint et animé qui exprimait d'une façon si nouvelle et si juste l'éclat des pierres les plus variées, le travail des orfé-



ARMES ORIENTALES.

Gazette des Beaux Arts

Fçois Lienard, Imp. Paris.

vreries les plus compliquées : il avait trouvé l'interprète, il ne s'agissait plus que de savoir si la tâche à accomplir ne dépassait pas les forces d'une seule main. Jules Jacquemart était trop jeune et trop ardent pour qu'un tel labeur l'effrayât. Les plans de l'ouvrage ébauchés, il apportait son crayon et sa pointe et était installé dans une salle du pavillon de l'Horloge transformée par lui en atelier.

Tout ce qui sortit de là est absolument remarquable et quelques planches sont des chefs-d'œuvre uniques dans l'histoire de la gravure. Il n'est pas possible d'avoir un travail plus franc, mieux incisé dans le cuivre, plus mordant et plus nerveux. Il n'y a plus là ni tailles, ni hachures, ni procédés voulus; en face de l'objet, l'artiste ne voit plus que des formes, une matière, des facettes, des éclats de lumière, des ombres chaudes, des transparences et des reflets mouvants. Il suit le ciselet de l'orfévre qui coupe le métal et le fait vibrer ; il allume les prismes des pierreries qui chatoient au milieu de l'or et lui renvoient leur scintillement; il s'attache aux ingénieux rinceaux, aux griffes des montures, aux fins rehauts de l'émaillerie; il fait vivre les sirènes aux cambrures provocantes, les monstres aux écailles azurées qui rampent sur les anses des coupes et s'enroulent aux cols des aiguières; il fait jouer le soleil à travers les cristaux de roche limpides et pesants, il illumine leurs arêtes vives et les fines broderies de leurs intailles; il cherche en un mot avec tout le feu de son enthousiasme le sens et l'esprit de chaque siècle, de chaque style, de chaque type. Pour lui il n'est plus question de métier; il n'y a qu'une expression d'art à trouver, une forme à rendre avec toute l'intensité de ses aspects : il travaille avec son âme et avec ses nerfs surexcités par une sorte de tension fébrile. Aussi M. Jacquemart a fait ce miracle de produire des copies qui égalent les originaux et en donnent l'illusion.

Le succès de cette belle entreprise fut tel, qu'à peine étaient parues les premières feuilles de la publication, que l'érudition et le goût de l'écrivain ainsi que le talent de l'artiste donnaient comme un modèle à suivre, comme un type définitif du livre d'or des Musées, on se mettait à l'œuvre de toutes parts. En Angleterre, la direction du *South Kensington* faisait graver les séries successives de ses trésors par les artistes formés dans ses écoles; en Portugal, les riches collections royales des gemmes étaient décrites et publiées; en Autriche, M. le comte de Crenneville, le surintendant qui a tant fait pour les beaux-arts, obtenait de l'Empereur qu'il patronât un ouvrage semblable au nôtre sur les merveilles célèbres du Trésor de Vienne. Chez nous de tous côtés surgissaient des publications remarquables sur les collections publiques ou privées.

Les *Gemmes et Joyaux de la Couronne* se composent de deux grands volumes de format in-folio, imprimés avec le plus grand luxe chez Claye, qui contiennent trente planches chacun. Ils seront suivis et complétés par un troisième volume auquel l'artiste travaille actuellement et qui comprendra les objets des XVIIe et XVIIIe siècles. Cet ouvrage, entièrement dégagé de toute idée de spéculation, n'a été tiré qu'à un nombre restreint d'exemplaires.

Les tirages sont de deux sortes : avant la lettre, avec la lettre. Quelques épreuves, essais définitifs, avant le numérotage et l'aciérage des planches, et cinq collections tirées avec le plus grand soin sur parchemin, existent en dehors de la publication. De ces dernières aucune n'a paru dans le commerce.

Les dessins, dont quelques-uns valent les eaux-fortes, forment une collection précieuse que l'artiste a offerte à M. Barbet de Jouy, comme don d'amitié et de reconnaissance.

Les planches sont de proportion uniforme : H. 0m,380, L. 0m,280. Les états sont faciles à déterminer et très-distincts; nous pouvons donc les suivre avec méthode.

124. Pl. 1. — ÉPÉE DE CHILDÉRIC (Ve SIÈCLE) ET GLOBE DE CRISTAL TROUVÉ DANS SA SÉPULTURE A TOURNAY. — Cette épée, si précieuse par son origine et son style, est le plus ancien monument de la monarchie française; elle fut donnée à Louis XIV, en 1665, par Léopold Ier, empereur d'Allemagne.

La planche de M. Jacquemart, venue du premier coup, très-poussée de ton et très-franche de travail, a un caractère noble, robuste et héroïque qui en fait comme le grandiose et symbolique frontispice de l'ouvrage. La poignée en lamelles d'or, les incrustations du fourreau en pâtes colorées et la boule de cristal sont d'une exécution étonnante.

Premier état : La boule de cristal n'est pas terminée. La planche non signée.

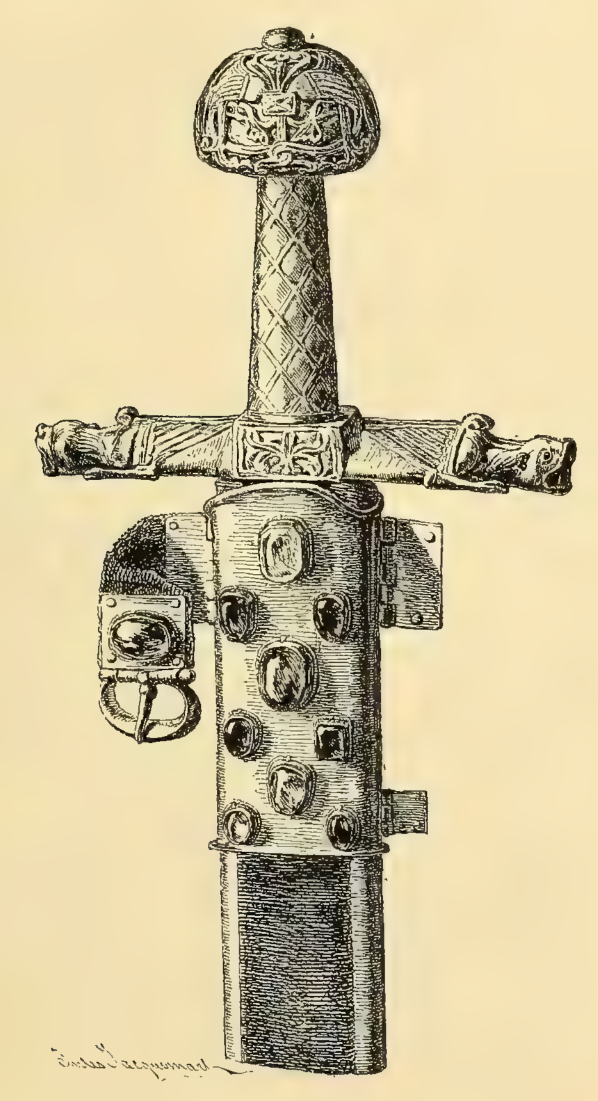
Second état : La rondeur et l'éclat de cette boule claire sur fond clair sont maintenant surprenants. Signé J. Jacquemart, del. et sculp. 1864.

125. Pl. 2. — VASE ANTIQUE DE SARDOINE. — Vase connu sous le nom de *Vase de Mithridate,* dans les anciens inventaires de la Couronne, et aussi rare par la beauté de sa matière que par son incontestable antiquité. Il est du très-petit nombre de ces vases de pierres dures, *gemma potoria,* parvenus jusqu'à nous, dont la possession très-enviée était à Rome le privilége des plus puissants et des plus riches, ainsi que le fait remarquer M. Barbet de Jouy dans sa notice, et dont notre Cabinet de médailles possède le type le plus incomparable, la Canthare dionysiaque des Ptolémées.

Pièce digne de l'original et qui rend merveilleusement l'éclat sombre et velouté de la matière. Aussi éclatante et limpide dans le noir que la boule de cristal de la planche précédente l'était dans le blanc, la surface polie du vase luit comme l'éclair d'une lame d'acier et reflète, comme en un miroir, la

lumière de la fenêtre et jusqu'aux toits des Tuileries qui faisaient face à l'atelier.

Premier état : Très-belle morsure; quelques retouches à faire dans les parties de reflet qui sont trop claires; la lumière du vase entièrement blanche. La planche est signée dès le commencement du travail.



ÉPÉE DE CHARLEMAGNE.[1]

Second état : Les travaux d'harmonie sont ajoutés aux parties reflétées du corps du vase.

Troisième état : Quelques menues retouches de pointe sèche sur le bec du vase ainsi que dans le pied.

126. Pl. 3. — Épée de Charlemagne.

Cette pièce est si magistralement traitée, surtout la poignée d'or avec ses entrelacs et ses griffons du plus beau style carolingien, que l'on se demande si les petites retouches qui distinguent les états étaient bien urgentes.

Premier état : La fusée, de restauration peu ancienne, est un peu foncée de morsure; la monture d'or du fourreau est trop miroitante, ce qui nuit à l'éclat des pierres qui y sont enchâssées. — Pas de signature.

Second état : Les retouches indiquées plus haut sont faites, les velours aussi sont plus riches de ton.

Troisième état : La planche est signée.

127. Pl. 4. — Calice de cristal de roche. — Œuvre très-rare du XVe siècle, dans sa monture en argent doré.

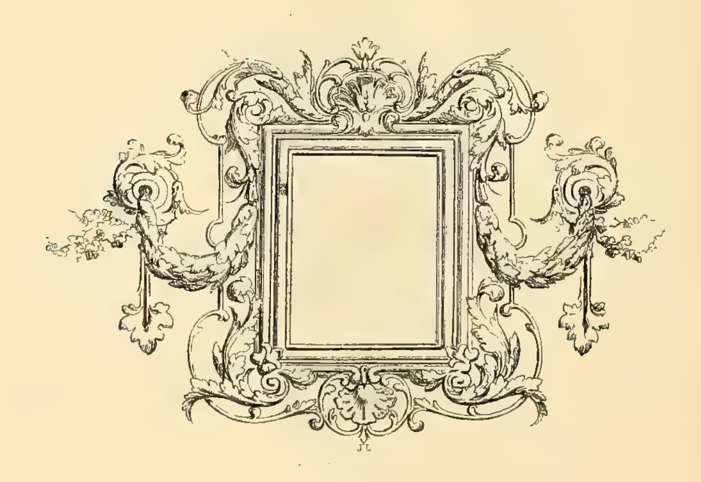
C'est par cette planche que l'ouvrage a été entamé; on s'en aperçoit à quelques incertitudes et comme à une sorte de timidité de travail. Elle est cependant d'une valeur blonde et fine, exprimant à merveille le ton du cristal qui, dans le vase, est épais et taillé avec rudesse.

Premier état : La gravure profonde qui court sur le vase est peu décidée. La planche n'est pas signée.

Second état : Les ornements intaillés sur le vase sont plus profondément creusés; ils font en même temps mieux sentir le relief du calice. La planche signée sans date.

LOUIS GONSE.

(*La suite prochainement.*)



MURILLO ET SES ÉLÈVES[1]



UAND Murillo eut terminé la décoration du couvent des capucins de Séville, il partit pour Cadix. Ce fut au commencement de l'année 1680 qu'eut lieu ce voyage. Murillo devait peindre, en exécution d'une promesse faite depuis longtemps aux capucins de cette ville, un grand tableau d'autel, le *Mariage de sainte Catherine de Sienne* et quelques autres sujets moins importants. Une somme de neuf cents piastres fortes, provenant d'un legs fait au couvent par un riche commerçant nommé Juan Violato, Génois de nation et établi à Cadix, lui était allouée pour ce travail. Murillo se mit tout de suite à l'œuvre et en quelques semaines il avait déjà préparé et commencé de peindre le beau groupe de la sainte recevant l'anneau des mystiques fiançailles des mains de l'enfant Jésus assis sur les genoux de sa mère, orsqu'une indisposition grave ou peut-être une chute du haut de son échafaudage, car la tradition n'est pas unanime sur ce point, vint le forcer à laisser son tableau inachevé. Ce fut Menesès Osorio, son élève préféré, qui termina la *Sainte Catherine.*

Murillo s'était senti mortellement atteint. Il revint immédiatement à Séville, où sa vie ne fut plus que langueurs et souffrances. Il habitait alors sur la paroisse de Santa-Cruz, et chaque jour il allait dans cette église méditer quelques heures devant le fameux tableau de Pedro Campana, la *Descente de Croix,* pour lequel il avait une sorte de culte. « On s'explique — remarque M. A. de Latour — cette admiration dans

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XI, p. 35, 176 et 310.

le chef d'une école à la fois naturaliste et catholique; car, à côté du sentiment religieux qui se révèle dans l'ensemble de ce tableau et dans le choix du moment, avec une majesté idéale, il y a dans les détails une réalité qui intéresse le regard. Un mot attribué à Murillo traduit à merveille le double intérêt qui le ramenait sans cesse et le retenait si longtemps devant l'auguste scène. Un soir qu'il y demeurait plus que de coutume, le sacristain chargé de fermer les portes s'approche et lui dit : « Qu'attendez-vous pour vous retirer? l'Angelus est sonné. — J'attends, répondit Murillo, que ces saints hommes aient achevé de descendre Notre-Seigneur de la croix. »

Le 3 avril 1682, Murillo, pris de faiblesse extrême, fit appeler le notaire Juan Antonio Guerrero pour lui dicter son testament. Rien n'exprime mieux que ce curieux acte, brusquement interrompu par la mort, l'admirable simplicité de cœur et les honnêtes sollicitudes de l'homme de bien qui veut quitter la vie l'âme sereine et dégagée de toute préoccupation d'intérêts matériels.

Après avoir confessé sa foi et s'être placé sous la protection de la Vierge, Murillo règle les unes après les autres toutes celles de ses affaires qu'il n'a pu terminer. Il désigne l'église de Santa-Cruz pour le lieu de sa sépulture, ordonne des messes de *requiem* pour le repos de son âme, en fixe le prix et le nombre. Il détermine ensuite l'emploi de certains dépôts qu'il a reçus comme exécuteur testamentaire de sa cousine germaine Maria de Murillo; lègue à Maria de Salcedo, femme de Geronimo Bravo, qui avait pris soin de la conduite de son intérieur, une petite somme de cinquante ducats de *vellon;* déclare qu'Andrès de Campos, fermier de son oliveraie de Pilas lui est redevable du prix de quatre années de fermage, à raison de cinq cents réaux par année, mais qu'il en a reçu à-compte dix arrobes d'huile; enfin il rappelle que le locataire d'une petite maison sise sur la paroisse de la Magdalena, et qui lui appartient, lui doit un semestre de bail s'élevant à huit douros. Puis le testament aborde quelques points d'un intérêt plus en rapport avec notre étude. Ici nous traduisons textuellement. « Je déclare que j'ai commencé un grand tableau pour le couvent des capucins de Cadix et quatre autres petits tableaux dont le prix a été arrêté à neuf cents piastres fortes, sur lequel prix j'ai reçu trois cent cinquante piastres, et je le déclare pour qu'il en soit tenu compte.

« *Item.* — Je déclare que je dois à Francisco Casomaner cent piastres de huit réaux d'argent qu'il m'a données l'année passée de 1681 ; je lui vendis et livrai deux petits tableaux du prix de trente piastres chacun, soit ensemble soixante piastres : laquelle somme étant déduite, je reste

devoir au susdit quarante piastres : j'ordonne qu'elles lui soient remboursées.

« *Item.* — Je déclare que Diego del Campo m'a demandé de lui peindre un tableau de sainte Catherine martyre, dont le prix fut convenu à trente-



PORTRAIT DE MURILLO,

D'après un tableau de Tobar, au musée de Madrid.

deux piastres qui m'ont été payées : mes exécuteurs testamentaires livreront donc au susdit son tableau terminé et fini en toute perfection.

« *Item.* — Je déclare qu'un tisseur dont je ne me rappelle pas le nom, mais qui demeure sur l'Alameda, m'a commandé un tableau en demi-grandeur de la Sainte Vierge, lequel n'est qu'ébauché ; le prix n'ayant pas été convenu et le susdit m'ayant cependant donné à-compte neuf *varas* de satin, j'ordonne que, faute de lui livrer le tableau, il lui soit payé lesdites neuf *varas* de satin. »

Murillo expose ensuite qu'à l'époque de son mariage — « il y a trente-quatre à trente-six ans » — avec doña Beatrix de Cabrera Sotomayor, sa défunte femme, celle-ci lui a apporté une dot dont l'inventaire précis se retrouve dans un acte qu'il indique, prenant soin d'observer que personnellement il ne possédait alors aucun bien ni valeur quelconque.

Enfin il désigne pour ses exécuteurs testamentaires ses deux amis, le chanoine Don Justino de Neve et Don Pedro de Villavicencio, chevalier de Malte, son élève, ainsi que son plus jeune fils Don Gaspar Esteban Murillo, entré dans les ordres. Il institue pour ses légataires universels ses deux fils, dont l'aîné, Don Gabriel, était alors dans les Amériques espagnoles. A la suite de ce paragraphe et sans transition, le notaire ajoute : « En la ville de Séville, ce troisième jour d'avril de 1682, vers cinq heures environ de l'après-midi, j'ai été appelé pour recevoir le testament de Bartolomé Murillo, peintre et habitant de cette ville, et étant à le faire et comme je lui demandais pour remplir la formule précédente relative à ses héritiers, les nom et prénoms du susdit Don Gaspar Esteban Murillo, son fils, et après qu'il eut prononcé lesdits noms ainsi que ceux de son autre fils, l'aîné, je m'aperçus qu'il se mourait, parce que lui ayant demandé ensuite, selon la coutume, s'il avait déjà fait ou non quelque autre testament, il ne me répondit rien et expira très-peu après ; ce que je constate ici étant présents audit testament Don Bartolomé Garcia Bravo de Barreda, prêtre en la collégiale de San-Lorenzo; Don Juan Caballero, curé de la paroisse de Santa-Cruz; Geronimo Treviño, peintre de cette ville, habitant la paroisse de San-Esteban; et Don Pedro Belloso, notaire. »

Cette mort de Murillo venant interrompre brusquement l'exposition de ses dernières volontés pouvait, paraît-il, devenir un obstacle sérieux à la validité de son testament, puisque, le même jour, son fils dut présenter une requête au lieutenant de l'*Assistente* demandant une enquête aux fins de constater que son père avait conservé jusqu'à son dernier soupir la plénitude de son intelligence. Cette requête fut d'ailleurs admise; les témoins testamentaires vinrent affirmer sous serment la vérité des faits exposés, et le testament demeura valable.

D'un commencement d'inventaire dressé aussitôt en présence des mêmes témoins nous extrayons quelques indications d'une sécheresse toute tabellionnaire et partant trop succinctes pour qu'elles puissent permettre de reconstituer l'intérieur du grand artiste : « En la ville de Séville, le quatrième jour d'avril de 1682, m'étant transporté dans la demeure de Bartolomé Murillo, sise dans la paroisse de Santa-Cruz, par-

devant moi Juan Antonio Guerrero, notaire, ont comparu Don Justino de Neve y Yevenes, chanoine de notre sainte église; Don Pedro de Villavicencio, chevalier de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, et Don Gaspar Murillo, habitants de ladite ville et exécuteurs testamentaires dudit Bartolomé Murillo, désignés comme tels par le testament que le susdit a fait par-devant moi, notaire, en cette présente année : lesquels ont déclaré que le testateur a laissé divers biens et meubles dont ils désiraient qu'inventaire authentique fût dressé, comme il a été fait à la suite :

« Premièrement : un *escritorio* de Salamanca, avec son pied en forme d'*escaparate*. *Item;* une armoire de bois d'acajou avec ses ferrures, mesurant deux *varas*, moins un quart, de largeur. *Item;* une autre armoire en bois d'acajou, avec ses ferrures, mesurant une *vara* et demie de largeur. *Item;* trois tableaux avec leurs bordures dorées; l'un représentant un sujet d'architecture, et les deux autres des sujets de l'Écriture sainte : tous les trois sont des copies. *Item;* un tableau, avec son cadre doré, qui est une copie de la tête de saint Jean-Baptiste, plus deux tableaux de fruits, sans bordure, de demi-vara de largeur. »

Ici s'arrête, après les formules et signatures d'usage, ce premier inventaire. Sans doute il dut être repris et achevé, mais les archives de l'étude de don Antonio Abril, notaire à Séville, où existent encore en originaux le testament, la requête de Don Gaspar et le premier procès-verbal d'inventaire ne renferment plus aucun autre acte ou document relatifs à Murillo.

Le 4 avril 1682, le corps de Murillo fut porté en grande pompe dans l'église de Santa-Cruz et enterré dans une chapelle appartenant à la noble famille des Hernando de Jaen. Une dalle de marbre, sur laquelle on inscrivit ces deux mots : *vive moriturus,* couvrit ses dépouilles mortelles. Selon ses désirs, Murillo reposait en face du tableau de Campana.

A l'époque de l'occupation de Séville par l'armée française, l'église de Santa-Cruz, qui menaçait ruine, fut démolie. On entreprit alors, mais sans succès, de retrouver les restes du grand artiste, les caveaux de la chapelle n'étaient déjà plus qu'un vaste ossuaire où se confondaient pêle-mêle les ossements de tous ceux qui y avaient été ensevelis.

Les contemporains et les biographes de Murillo ont peu parlé de sa personne, mais les portraits où il s'est peint lui-même suffisent à révéler qu'en lui l'homme extérieur est en étroite harmonie avec le caractère intime comme avec le tempérament de son génie : aussi, soit que nous cherchions à évoquer cette douce et loyale figure en faisant appel à nos souvenirs des deux admirables portraits qui figurèrent, avant 1848, dans

la galerie espagnole du musée du Louvre[1]; soit que nous l'étudiions dans la gravure que Richard Collin exécutait à Bruxelles, en 1682, d'après le beau portrait dédié par l'artiste à ses fils, ou encore dans les burins de Blanchard, de Calamatta et du graveur espagnol Alegre; soit même que nous la demandions à cette copie du musée de Madrid que Tobar dut peindre d'après un original resté inconnu, Murillo se présente tout de suite à nous comme l'artiste richement doué de nature, à l'inspiration spontanée, exubérante, pleine de laisser-aller, travaillant sans efforts, sans fatigues, et obéissant moins aux préceptes d'école, aux conventions systématiques, qu'à l'empire de son propre sentiment. L'éclat riant de sa couleur, les grâces sensuelles de son dessin et la pénétrante intensité d'expression de ses figures semblent bien répondre à ce qu'on attend de cette physionomie ouverte au front élevé, plein de bosses intelligentes, d'un modelé si ferme et si puissant, qu'éclairent ou plutôt qu'illuminent deux yeux noirs, spirituels, vivants et tout remplis de passion contenue. L'homme ici dit l'œuvre, et l'on peut, en renversant ces mêmes termes, formuler encore ce jugement : que la peinture de Murillo est comme le reflet de son propre caractère.

S'il nous fallait chercher ailleurs que dans les témoignages de ses biographes, des preuves nouvelles de la profonde sympathie et des amitiés aussi durables que dévouées que sut inspirer durant sa vie l'aimable et doux artiste, nous n'aurions pas de peine à les trouver dans ce cortége si nombreux de disciples et d'amis qui, jusqu'à son dernier jour, ne cessa de l'entourer de sollicitude et de vénération.

Son enseignement, l'enthousiasme qu'excitaient ses ouvrages et le

1. Voici ce que W. Bürger écrivait dans ses *Trésors d'art en Angleterre* à propos de ces deux portraits qni figurèrent en 1857 à l'Exposition de Manchester : « La France avait autrefois deux portraits de Murillo par lui-même : — l'un au musée espagnol, payé en Espagne 50,000 francs, à ce que je crois, par le baron Taylor, et qui ne paraissait pas estimé en France selon son mérite; — l'autre à la galerie Standish, et que l'on considérait comme une sorte de copie assez faible du premier.

« Ils sont là tous les deux à l'exhibition de Manchester.

« Celui du musée espagnol, qui est parfaitement original et très-beau, et bien précieux, a été acheté par lord Stanley à la vente des objets d'art du feu roi Louis-Philippe. Il est, on se le rappelle, en buste, dans un médaillon ovale, sur le rebord duquel s'appuie la main droite, une main supérieurement peinte. La tête puissante est de trois quarts à droite et offre quelques traits de ressemblance avec la belle tête de Molière. La toile porte en bas une inscription.

« Celui de la galerie Standish, qui ne saurait être une copie ni une répétition puisqu'il est disposé autrement, a bien moins de caractère; mais encore n'est-il point à dédaigner. Peut-être a-t-il été peint dans l'atelier du maître par un de ses élèves. »

charme séducteur de son caractère, exercèrent sur ses élèves une irrésistible influence : l'école Sévillane contemporaine, même ses rivaux : Valdès Leal, Herrera el Mozo, Iriarte, et tous les peintres qui remplissent la fin du XVII[e] siècle et le XVIII[e] siècle, le copient ou l'imitent. Il est leur modèle constamment étudié, leur idéal cherché, leur inspirateur absolu, leur dominateur tyrannique : Murillo mort, nul ne parviendra à se créer une originalité, à faire vraiment preuve de qualités personnelles et saillantes.

L'Académie publique de dessin que Murillo avait fondée à Séville en 1660, peut-être en souvenir des difficiles épreuves de sa jeunesse, est une création d'autant plus remarquable qu'elle est due tout entière à son initiative et à ses efforts personnels. Ce que Velasquez lui-même ne put parvenir à faire à Madrid, Murillo le réalisa, soutenu par sa seule énergie, et entravé plutôt qu'aidé dans l'accomplissement de son généreux projet par Herrera le jeune et par Valdès Leal. Orgueilleux et jaloux, ces deux artistes lui suscitèrent obstacles sur obstacles : Murillo leur opposait son angélique patience. Lassé pourtant à la fin de leurs prétentions injustes et toujours renaissantes, Murillo abandonna à Valdès la direction de son académie et n'enseigna plus que dans son atelier.

Autour du maître se groupaient alors son fils, Don Gaspar, qui ne fu guère qu'un amateur, Menesès Osorio, celui de ses élèves qu'il préférait, Juan Garzon qui travailla presque constamment avec Menesès Osorio, Nuñez de Villavicencio, le chevalier de Malte, l'auteur du tableau du musée de Madrid, où des enfants du peuple, des *muchachos* déguenillés, jouent et polissonnent; Juan Simon Guttierez qui peignit une suite assez remarquable de sujets empruntés à la vie de saint Dominique, et enfin Sébastian Gomez, *el mulato*, l'esclave dont Murillo fit un artiste et qui eut la gloire de voir deux de ses ouvrages admis dans ce même couvent des capucins de Séville, où le maître compte tant de chefs-d'œuvre. A côté de ces disciples, presque tous des collaborateurs, il resterait encore une longue énumération à faire. Bornons-nous à citer : Alonso de Escobar, Fernando Marquez Joya, Francisco Perez de Pineda, Jose Lopez, Francisco Antolinez de Sarabia, pour arriver aux sectateurs, aux élèves des élèves de Murillo, dont Miguel de Tobar et German Llorente sont, au XVIII[e] siècle, les individualités les plus marquantes.

De Tobar, le musée de Madrid possède un portrait de Murillo, copie d'un original inconnu, mais fort belle, que reproduit la gravure placée dans le corps de cet article, et de German Llorente une Vierge, la *Divine Bergère*, gardant de blanches ouailles, qui lèvent vers la Vierge leur bouche ornée

d'une rose. Rapidement, l'école de Séville en était arrivée là. A la grâce du maître a succédé la fadeur, et son mysticisme, si dangereusement capiteux, mais contenu du moins, et comme relevé chez lui par le réalisme sensuel d'une éblouissante exécution, dégénère et finit dans sa postérité en *concetti* dévots, en sujets quintessenciés où la préciosité de l'idée ne trouve plus pour enveloppe qu'un dessin mignard et des colorations appauvries.

Après avoir étudié Murillo dans les manifestations élevées où s'est le plus habituellement maintenu son génie, il nous reste à le suivre dans les domaines moins ambitieux où le talent, l'habileté de l'artiste peuvent suffire à enfanter des œuvres de premier ordre. Les étonnantes aptitudes de Murillo à tout comprendre, à tout s'assimiler et à tout reproduire, lui permirent de s'essayer avec un égal succès dans tous les genres. Nous avons déjà parlé de ses propres portraits : quelques autres ouvrages encore attestent son incontestable supériorité à rendre le visage humain, à en évoquer le caractère intime et à faire apparaître l'homme intérieur tout entier sous les traits et dans l'expression d'une physionomie. Un de ses portraits les plus remarquables est celui de son ami, le chanoine Don Justino Neve : enlevé à l'hospice de *los Venerables* de Séville, cet ouvrage est aujourd'hui l'honneur d'une des galeries particulières de l'Angleterre, celle du marquis de Lansdowne.

C'est aussi à l'Angleterre qu'il nous faudrait redemander aujourd'hui ce superbe portrait en pied de *Don Andrès de Andrade*, qui figurait avant 1848 dans la galerie espagnole du roi Louis-Philippe. Le Musée royal de Madrid ne possède qu'un seul portrait peint par Murillo, celui du *P. Cabanillas*, morceau robuste, tête pleine de vie et d'esprit.

Comme peintre de fleurs, d'animaux et de nature morte, Murillo a produit de véritables chefs-d'œuvre. De même que Velasquez, il était entré dans l'art par l'étude des choses inanimées, peignant toutes sortes d'objets riches de ton, des vases de terre, des fruits, des poissons, des fleurs, des ustensiles de cuisine, des accessoires quelconques de la vie domestique. De bonne heure donc, Murillo se montre peintre et coloriste, et cela bien auparavant que d'être un dessinateur suffisant. Les *bodegones* de sa jeunesse valent les meilleures productions des artistes hollandais, les maîtres du genre, tout en s'écartant de leur faire par une touche plus audacieuse et plus large. Plus tard, dans ses grandes compositions et lorsque les nécessités de son sujet appellent la présence de quelque objet accessoire, fleurs ou fruits, meubles ou étoffes, animaux de tout genre, vivants ou morts, Murillo les traite avec une résolution, une vivacité, une franchise et en même temps avec une justesse de



SAINT JEAN-BAPTISTE,

Fac-simile d'un dessin de Murillo. — (Collection de M. de Beurnonville.)

coloration, qui font de ces parties de ses tableaux autant de modèles parfaits, tant l'artiste y déploie d'aisance prestigieuse unie d'ailleurs à une science absolument sûre d'elle-même.

Paysagiste, Murillo ne pouvait l'être qu'à la façon des Bolonais ou à celle de Rubens, c'est-à-dire dans une manière large, décorative, sommaire, qui semble naturelle aux peintres d'histoire. C'est par Iriarte, élève de Herrera le Vieux, que Murillo fut initié à la peinture du paysage. Longtemps même ils collaborèrent, Iriarte exécutait les fonds de Murillo, et, à son tour, Murillo enrichissait de quelque sujet tiré le plus souvent des saintes Écritures les paysages de son ami. « Ils avaient ensemble, — dit M. Charles Blanc dans son *Histoire des Peintres*, — deux fois plus de talent qu'il n'en fallait pour un chef-d'œuvre. Un jour, ils se piquèrent sur la puérile question de savoir lequel des deux devait commencer un tableau commandé au paysagiste par un amateur qui avait compté sur l'alliance des deux amis. Murillo, dans un mouvement d'humeur, prit la palette et fit d'un seul coup le paysage et les figures de manière à enchanter l'acheteur. Il venait de découvrir en lui un artiste nouveau qu'il ne soupçonnait point, un admirable paysagiste : la même chose était arrivée à Rubens. »

Le Musée de Madrid a de Murillo deux paysages bien authentiques, catalogués sous les numéros 898 et 899 : comme la plupart de ses autres productions en ce genre, ces paysages sont brossés hardiment, brutalement, par masses et tout à fait dans le seul sentiment décoratif. Pas plus qu'aucun des artistes espagnols de son temps, Murillo n'a étudié et peint le paysage d'après la nature elle-même : comme il le disait lui-même d'Iriarte, ses représentations sont *d'inspiration divine, idéale.*

Ainsi que l'ont pratiqué presque tous les peintres de l'École espagnole, comme Herrera, Valdès et Velasquez lui-même, Murillo s'est essayé dans la gravure à l'eau-forte.

Nous connaissons du grand artiste une charmante petite pièce représentant un *Saint François d'Assise,* à mi-corps, que Cean Bermudez a, du reste, pris soin de décrire dans son dictionnaire historique *de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España.*

On lui attribue également une autre eau-forte représentant la *Vierge et l'Enfant Jésus* qui, si nos souvenirs sont exacts, porte la signature : *Bartolome Moryllo fecit.*

La Bibliothèque nationale de Madrid possède ces deux précieuses petites gravures, qui proviennent de la collection de notre savant ami, Don Valentin Carderera.

C'est encore à cette riche collection que la même Bibliothèque natio-



nale doit aujourd'hui de pouvoir offrir à l'étude quelques dessins typiques de presque tous les maîtres espagnols. Or, parmi ces dessins, nous nous rappelons avoir vu une superbe indication du tableau de Murillo : *la Multiplication des Pains,* exécutée à la plume et lavée de bistre, qui dépasse de beaucoup, par l'importance de la composition, tous ceux des dessins de l'artiste qu'il nous a été donné de voir au Louvre et ailleurs, y compris même cette curieuse étude de *vaisseaux,* faite sans doute par Murillo lors de son séjour à Cadix et qu'a décrite Cean Bermudez.

Le délicieux croquis du *Saint Jean-Baptiste adolescent,* dont le *facsimile* accompagne ce travail, et qui appartient à M. de Beurnonville, présente cet intérêt, qu'en outre d'être une étude d'une rare saveur et d'une authenticité indiscutable, il a fait autrefois partie des dessins recueillis par Cean Bermudez. Avons-nous besoin de dire ensuite combien la signature, *Bartolome Murillo* f^{t}, autographe d'une insigne rareté, vient ajouter encore à l'attrait de cette élégante et délicate fleur d'inspiration du maître.

PAUL LEFORT.



LES EAUX-FORTES DE VAN DYCK

ET DE PAUL POTTER



La photogravure ne remplacera ni l'eau-forte, ni le burin, ni la pointe; elle ne crée pas; mais quand elle s'applique à une traduction déjà faite, elle rend avec une exactitude qui défie la plus scrupuleuse conscience et la plus inaltérable patience du graveur. C'est la chose elle-même, et, au point de vue archéologique, cette suppression de l'intermédiaire, dont le plus ou moins de valeur intervient toujours pour monter, descendre ou même fausser le caractère du modèle, est une des conquêtes de la science les plus utiles à l'histoire de l'art.

Avec ces procédés, les raretés importantes peuvent être connues de tous, et, par leur reproduction, servir presque directement. On répand ainsi, on sauve même souvent les pièces uniques ou incomparables, trop chères pour se trouver ailleurs que dans les musées d'États ou les cabinets fermés ou inconnus des plus riches particuliers et trop rares pour qu'on puisse les connaître et en profiter. Ces reproductions, tout en faisant honneur à leurs heureux propriétaires, en répandent l'influence, et par leur enseignement les rendent utiles aux artistes, en même temps qu'elles les font servir à l'étude historique du passé de l'art.

Dans les deux volumes qui nous occupent[1], plus d'une pièce est à l'état unique, et personne ne les a possédées toutes, ni ne les possédera jamais.

Ainsi, pour Paul Potter, si presque toutes les planches ont été prises dans l'admirable collection de M. Dutuit, il lui en manque cependant quatre; le portrait de Paul Potter d'après Van der Helst et la planche botanique de la branche de Zabucaia, très-certainement faite pour une Flore de l'Inde ou de l'Amérique du Sud, qui serait à retrouver, sont au British Museum, et les deux autres dans notre Cabinet des estampes et dans la collection de M. Edmond de Rothschild.

Les tableaux de Paul Potter, de ce peintre qui a si justement donné et fait donner aux animaux, dans la peinture, une place qu'ils n'avaient pas avant lui, disparu trop jeune pour l'art, puisqu'il est mort en 1654, à moins de vingt-neuf ans, ses tableaux, dis-je, sont rares et ne sont pas toujours agréables. La suite de ses eaux-fortes permet d'en bien étudier la sincérité et la solidité. Il est remarquable que les deux plus anciennes pièces, le *Vacher*, daté de 1643, et le *Berger*, daté de l'année suivante, où il n'avait encore que dix-neuf ans, soient en même temps les plus nombreuses en personnages et de véritables compositions, alors que toutes les autres sont de simples croquis d'études. Mais qui a jamais mieux rendu les ossatures aiguës de l'arrière-train des vaches, le ballonnement de leur ventre, surtout lorsqu'elles sont couchées à terre, comme aussi l'air doux, toujours un peu étonné et parfois vide d'expression de leur long regard. Nicolas Berghem, qui a vécu jusqu'en 1683, a la pointe plus fine et plus spirituelle en apparence, et bien des amateurs préféreront son adresse si brillante; mais toutes ses eaux-fortes sortent de Paul Potter et ont bien moins de conscience et de solidité réelle. C'est là la qualité dominante de P. Potter, qui ne court jamais après les sautillages et les prestesses de l'exécution. La sienne est égale, monotone même; ce sont des dessins avec une certaine lourdeur en plus, résultant de la franchise et de l'uniformité de la morsure, qui a avancé les fonds, noirci les premiers plans et élargi le trait jusqu'à l'épaissir. A première vue, on éprouve un certain désappointement; cela paraît trop simple, naïf même et presque maladroit; si l'on regarde plus

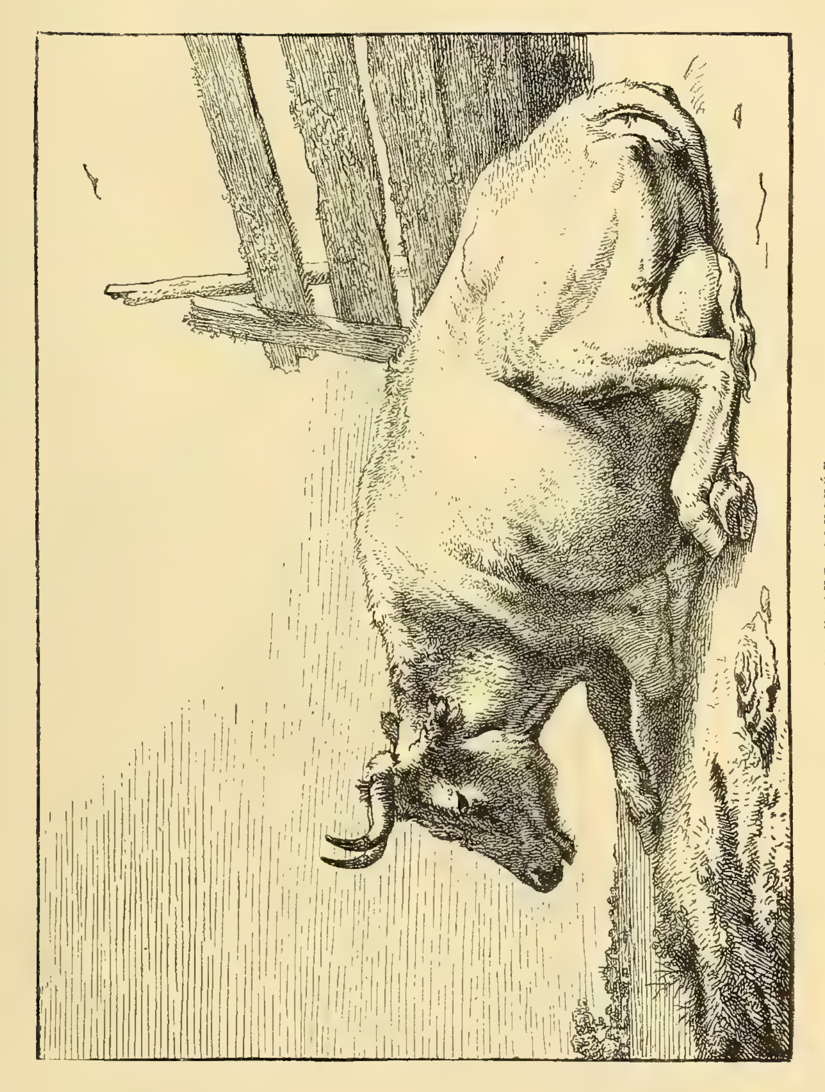
1. Eaux-fortes de Paul Potter... in-f° de 7 pages avec 20 planches et un portrait et le texte en regard. — Eaux-fortes de Antoine Van Dyck... in-f° de 11 pages avec 21 planches et le texte en regard, reproduites par Amand Durand; texte par Georges Duplessis, bibliothécaire du département des estampes à la Bibliothèque nationale.

longtemps, on est bientôt pris par la qualité sérieuse, la compréhension et le naturel parfait de ce talent consciencieux et patient. P. Potter met le travail le plus sincère au service de l'observation la plus juste. Dans ces eaux-fortes mêmes, il y a des exceptions à cette espèce de lourdeur, ainsi le beau cheval de la Frise, pommelé de taches et à la crinière nattée, gravé en 1652. Jamais l'habileté de Wouvermans n'a produit quelque chose d'aussi vigoureux et d'aussi simplement fort.

Avec les eaux-fortes de Van Dyck, nous entrons dans une tout autre manière; ici la naïveté proprement dite disparaît pour faire place à l'esprit et à la plus complète et à la plus intelligente sûreté de main.

Éliminant les pièces douteuses, dont la valeur est fort habilement discutée dans la préface de M. Duplessis, M. Amand Durand reproduit vingt et une eaux-fortes qui sont incontestablement de Van Dyck. Il n'a pas fallu moins de quatre collections françaises et de trois collections anglaises pour réunir les originaux de cette publication. En France, M. Galichon en a communiqué deux, M. Ambroise-Firmin Didot trois, M. le baron Edmond de Rothschild quatre et M. Dutuit cinq; en Angleterre, le British Museum fournit cinq planches, le duc de Devonshire et M. C. S. Bale, de Londres, une. Sur ces vingt et une eaux-fortes, deux seulement sont des sujets, le Christ au roseau à mi-corps, et le portrait du Titien et de sa maîtresse. Tous les autres sont de simples portraits. Parmi ceux-ci, il faut tout d'abord citer le portrait d'Érasme, qui est à peine connu et qui n'a jamais été achevé ni par Van Dyck ni par aucun autre. La morsure en a été malheureuse et toute une partie est couverte de points résultant de la crevure du vernis. Malgré cela, c'est une merveille de dessin et de fidélité; jamais personne n'a si bien rendu le dessin précis et serré d'Holbein. Le maître, s'il se fût gravé lui-même, aurait fait autrement, il aurait approché de Lucas de Leyde encore plus que d'A. Dürer, mais il n'eût certes pas fait mieux et il ne se serait pas interprété avec plus de justesse et de grand air.

Les dix-huit autres planches sont des portraits d'artistes qui ont été ensuite achevés par des graveurs de profession pour ce qu'on appelle la suite des cent portraits de Van Dyck, que diverses additions ont portés depuis au nombre de cent vingt et un. On sait que toutes ces planches ont été heureusement achetées par la Chalcographie du Louvre en 1851, contre des épreuves de son fonds, car il lui eût été impossible de les payer en argent. Grâce aux soins qui ont été pris pour dégager, par un bain très-légèrement acidulé, le fonds des tailles de l'encre qui s'y était encrassée, les épreuves actuelles valent mieux que beaucoup de celles qui ont été antérieurement tirées. Ce ne peut-être, naturellement, que



LA VACHE COUCHÉE.

Fac-simile d'une eau-forte de Paul Potter.

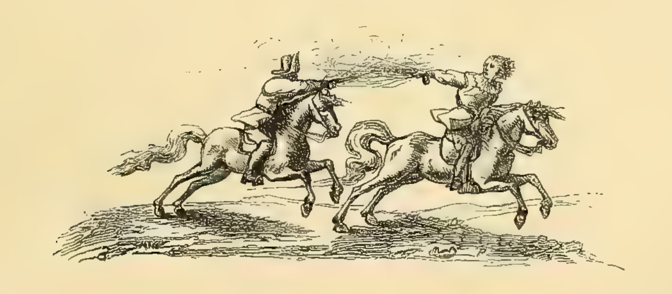
le cinquième et dernier état, reconnaissable à l'indication *cum privilegio.* Le premier état est avant toute lettre, le second donne la lettre sans les noms des graveurs, le troisième porte le nom de Van den Enden et le quatrième celui de Gilles Hendrickx. Avant le premier état de la suite, il y en a pour certaines pièces un antérieur, c'est celui où se voit, sans aucun travail de reprise ou de complément par le graveur, le premier croquis de Van Dyck. Il avait peut-être eu l'intention de faire toutes les têtes lui-même et il se serait arrêté, d'abord à cause du temps que cela lui aurait pris, ensuite parce que son travail disparaissait quand les graveurs étaient obligés de le reprendre et de le recouvrir, pour l'harmoniser avec les tailles burinées des vêtements et des fonds. Ici c'est le dessin même de Van Dyck tracé sur le cuivre avec la rapidité, l'aisance, la sûreté du maître le plus consommé. La ligne de la pointe se comporte comme le trait de la plume ou du crayon, obéissant à tous les sentiments de l'artiste, et les chairs sont rendues par un pointillé dont Morin tirera plus tard un parti si merveilleux; on est ravi de cette facilité, à la fois, comme de cette élégance et de cette fermeté. Souvent il n'y a que la tête de faite : lorsque les mains, les gants, les habits même, interviennent, comme dans le portrait de Susterman, et surtout comme dans le pourpoint de Guillaume de Vos, où la pointe n'a cherché le modelé que du côté de l'ombre, ce n'est plus qu'une indication, souvent aussi sommaire que celle employée pour les vêtements par M. Ingres dans ses crayons ; et certes il n'a point emprunté cette manière aux eaux-fortes de Van Dyck, assez rares pour qu'il n'ait pu les connaître que bien tard. Dans cette spirituelle indication, que de verve, que de justesse! la main du maître y est tout entière. Il est inutile d'insister sur la valeur des têtes. Celle de Van Dyck lui-même, celle de Breughel sortant de la fraise à larges tuyaux, sont peut-être les deux plus étonnantes; mais pour être juste, il faudrait les citer toutes.

Ces deux séries d'estampes ne sont pas seulement des reproductions fidèles, mais, comme le dit M. Duplessis, de véritables contrefaçons, dans le bon sens du mot, qui permettent aux artistes et à bien des amateurs de connaître, de posséder et, par suite, de revoir et d'étudier ces belles eaux-fortes qui sont d'un si grand intérêt et d'un si grand enseignement. C'est un véritable service que M. Amand Durand rend ainsi non-seulement à la curiosité, mais à l'art lui-même. Il faut vivre avec les belles choses, parce que ce n'est pas sans grand profit que l'on est auprès d'elles; alors même que l'on ne s'en inspire pas directement, il y a dans leur influence une élévation d'esprit et une sorte d'émulation toujours profitables.

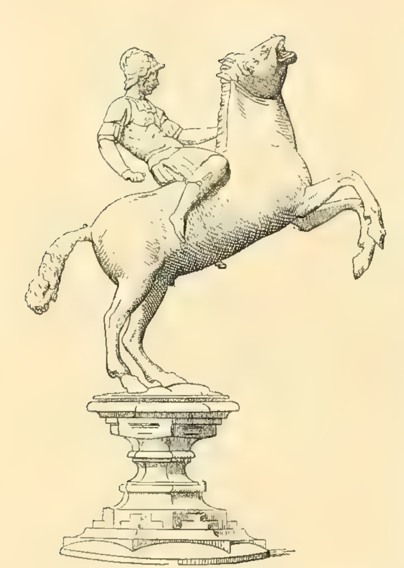
M. Amand Durand ne saurait donc être trop encouragé à suivre cette voie, et des œuvres spéciales publiées séparément et complétement comme celles-ci, sont des plus intéressantes et des plus utiles. L'œuvre de Claude Lorrain, d'après les premiers états, ou d'après les seconds quand ceux-ci sont supérieurs, serait par exemple une des plus rares et des plus admirables publications qu'on pourrait faire dans ce genre.

M. Charles Leblanc a publié il y a quelques années un opuscule sur les copies trompeuses; les reproductions de M. Amand Durand vont au delà, tant elles sont fidèles. Il est encore facile, avec un peu d'expérience, de voir qu'on n'a pas affaire aux originaux; le papier du XVII[e] siècle, quoique très-fort et très-résistant, était moins épais, souvent très-mince, plus souple, et la vergeure en était bien plus apparente que dans l'imitation de vieux papier qui sert aux tirages de ces fac-similés. En même temps, les traits, les tailles et les points de la gravure sont, par le fait même du transport, toujours un peu épaissis et alourdis, ils n'ont pas toujours autant de franchise et de liberté. Mais, cependant, on ne peut pas pousser plus loin l'imitation et les novices y pourraient être trompés. Derrière chaque épreuve, M. Amand Durand a mis une estampille rouge pour marquer la qualité de copie, mais plus tard un marchand, ou ignorant ou malhonnête, peut la faire prendre pour une marque de cabinet, la dissimuler en contre-collant la feuille, ou même la supprimer. Il vaudrait peut-être mieux signer les copies de ce genre par une très-courte inscription ou un monogramme qui tiendrait peu de place et serait toujours visible; de plus, le nom de celui qui se sert aussi habilement même d'un procédé a tous les droits du monde à figurer sur les planches qu'il reproduit.

PAUL CHÉRON.



EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE NANCY



PEINTURE. — Les organisateurs de l'Exposition rétrospective de Nancy ont, à notre avis, résolu un problème assez difficile : celui de donner les dimensions des tableaux exposés. En théorie, cela ne semble rien; mais il n'en est pas de même dans la pratique,et ils ont créé là un précédent dont les catalogueurs des futures expositions devront tenir compte.

De plus, s'y étant pris très-longtemps à l'avance et ayant tenu à n'admettre que des œuvres appartenant à la Lorraine, soit par leur origine, soit par leurs possesseurs, il leur a été plutôt loisible de choisir que de solliciter. Aussi doit-on reconnaître que si parmi les tableaux il y en a d'inférieurs, on n'en trouve pas de médiocres, et que, si l'on n'admet pas toujours les attributions annoncées, il n'y en a aucune qui choque la raison.

Quelques tableaux décorent la grande salle, pastiche assez réussi de l'architecture du temps de Stanislas, qui a été réservée pour les curiosités. Ce sont surtout des portraits ovales qui s'encadrent dans des médaillons qui décorent les murs. La majorité est exposée dans des salles à la suite.

L'œuvre capitale, à notre avis, est une *Halte de chasse* appartenant à M. H. de La Salle et attribuée par lui à Gerrit Camphuysen, qui serait né à Gorcum, en 1624, et serait mort en 1674.

L'histoire des Camphuysen est assez obscure, dit-on. M. Paul Mantz n'en connaît que cinq dont aucun ne porte le prénom de Gerrit. Ce serait un sixième si l'attribution est exacte, car le tableau n'est pas signé. Mais qu'il soit de Govart, auteur d'une *Poule couvant dans un nid d'osier*, de la collection Suermondt; de Gerrit ou même d'un Camphuysen quelconque, l'œuvre est des plus remarquables.

Un cavalier vêtu de gris et blanc s'avance au pas d'un cheval blanc, au carrefour d'une forêt, vers un valet tout vêtu de vert qui, à côté d'un lévrier, porte à la main un

lièvre. Un second cavalier, vêtu de gris uni, s'avance au galop, débouchant d'une allée qui s'enfonce entre deux masses d'arbres. Des bœufs sont couchés à droite, du côté opposé au groupe du premier cavalier et du valet.

Une tonalité grise règne dans tout ce tableau, adoucissant la verdure rougissante des arbres et les harmonisant avec les personnages. C'est par cette tonalité ainsi que par la limpidité de l'air qu'est surtout remarquable cette peinture qui, si elle est d'un élève de Paul Potter, laisse deviner l'influence d'Albert Cuyp.

Nous ne ferons que citer l'*Intérieur hollandais,* de Peter de Hoogh, qui est passé des collections Vaudreuil, Malgrave, Mecklembourg et Pereire, dans celle de M. H. de La Salle, parce que la *Gazette des Beaux-Arts* en a publié une gravure. (1re série t. XVI, p. 305), et, parmi plusieurs paysages attribués à J. Ruysdaël, nous n'en retiendrons qu'un, la *Mare près d'un moulin,* où les terrains, les eaux, le moulin et les arbres s'enlèvent en vigueur sombre sur un ciel jaune matinal, appartenant à M. Élie Baille.

M. Barbey possède le portrait très-vivant d'un jeune homme, à la figure allongée sous une longue chevelure, vêtu d'un justaucorps blanc, que cache en partie un grand col plat, signé :

Merck. ft.
1642.

On croit qu'il représente Cinq-Mars. Il aurait alors été peint pendant l'année même où le favori de Louis XIII fut décapité.

Un petit portrait de femme représentée à mi-corps, à M. Hennequin, pendant évident d'un portrait d'homme du musée de Nancy, est attribué à N. Maas. Il nous rappelle G. Netscher, mais avec des carnations plus rosées et une allure plus vive dans le maniement du pinceau.

M. H. de La Salle attribue à Jean Van Maes une grande composition, où sont représentés la femme et les enfants de J. Netscher, grands comme nature, et d'une laideur maniérée. L'auteur de ce portrait collectif est un peintre froid et impuissant à envelopper dans une tonalité quelconque une machine aussi grande que celle-ci.

Le même M. H. de La Salle, qui semble préférer les belles œuvres des peintres secondaires aux œuvres douteuses des chefs d'école, possède encore un tableau intitulé l'*Homme à la canne,* qu'il attribue à Jacob de Bray.

Il y eut, suivant M. Paul Mantz, deux J. de Bray, à Harlem, nés tous deux après l'année 1625 — probablement — car c'est celle du mariage de leur père. L'un, Jacob, mourut de la peste en 1664. L'autre, Jean, fut enterré en 1697.

L'*Homme à la canne* est modelé avec quelque dureté, dans une tonalité rouge pour les carnations. Ces caractères, comparés à ceux des grands portraits du musée de Haarlem, pourront aider à décider si c'est à Jacob ou à Jean qu'il faut faire honneur du portrait en question.

Nous terminerons cette revue des œuvres hollandaises par une nature morte attribuée à Jan Davidz de Heem, par M. Élie Baille. Un jambon s'y prélasse sur une table, en la saison des cerises, au milieu des accessoires ordinaires d'un repas, le tout peint plus sèchement qu'il ne convient.

Après un portrait d'homme un peu usé de Pourbus (à M. Devilly), le chef de

l'école flamande se présente avec une *Sainte Famille* peinte sur bois, qui doit être une œuvre de sa jeunesse. Ce tableau, qui appartient à M. Barbey, nous déroute quelque peu, bien qu'il nous semble difficile de ne point y reconnaître la main de Rubens. Mais l'exécution en est d'une sécheresse telle que la sainte Élisabeth vers laquelle l'enfant Jésus, posé sur les genoux de sa mère, tend les bras, semble être plutôt de bois que de chair.

D. Teniers est représenté par deux de ces petites esquisses d'un ton gris si agréable, qu'il brossait avec tant de bonne humeur en une matinée, dit-on.

En outre des *Joueurs de boule* et des *Pêcheurs,* M. Beaupré a exposé une *Tentation de saint Antoine,* d'une exécution un peu sèche, qui n'est pas celle dont la gravure est si connue.

A ces trois bambochades nous préférons les *Livres et Parchemins* de M. François. Ce sont eux en effet qui sont le sujet principal d'une composition très-amusante. Le savant, qui les a abandonnés pêle-mêle sur les meubles et le plancher, n'est qu'un infime accessoire. Il fume au fond, adossé au feu qui brûle dans la cheminée : un peu petit, peut-être, pour les bouquins du premier plan.

Un nommé Lambrecht, sur lequel le catalogue ne donne aucuns détails, serait l'auteur de sept tableautins. Nous n'en retenons que deux : la *Marchande de fruits* et la *Marchande de légumes,* d'une tonalité verte très-caractéristique. Ils seraient d'un Flamand à la suite de D. Teniers.

Guillaume Van Ehrenberg signe et date de 1667 un *Intérieur de l'ancienne église des jésuites d'Anvers,* que Rubens avait décorée de peintures et qu'un incendie a détruite. (M. de Lescalle, de Bar-le-Duc.)

Wh S: von
Ehrenberg fet
1667

Ehrenberg, qui peignait l'architecture des tableaux de ses contemporains, a peut-être emprunté la main de quelqu'un de ceux-ci pour les tableaux et les personnages de son intérieur. Toujours est-il que les tableaux qu'on aperçoit dans le sien sont très-reconnaissables, et que ses personnages, — femmes en robe à longue taille de guêpe, comme ceux de H. Janssens, — sont excellents d'allures. Il est impossible de produire plus d'effet à moins de frais, et d'être plus clair et plus lumineux sans artifice. On voit que Ehrenberg était un perspecteur de première force.

Citons, pour en finir avec les flamands, deux bambochades, frottis quasi-monochromes, d'A. Brauwer, à M. Ottenheimer, puis une *Chasse aux canards,* de Paul Bril, d'une tonalité d'un vert-jaune très-adouci par les gris, reproduction presque littérale de celle du Louvre.

Comme d'habitude, les écoles d'Italie sont pauvres. Un portrait par Jacopo Palma d'une Vénitienne avec son fils, en vêtements splendides, et d'une coloration pourpre doré merveilleuse (M. Jaquiné), et une esquisse de Tiepolo, représentant le *Jardin des Oliviers,* qu'éclaire un pétard de lumière qui éclate entre l'ange et le Christ (M. le curé Barbier), forment le contingent de ce qui nous a semblé surtout remarquable.



LA CHASSE AU CANARD, DE PAUL BRIL.

L'école française, en revanche, est nombreuse; mais les peintres lorrains célèbres en sont absents. Rien de Claude Gellée, rien non plus de Callot, si ce n'est le cuivre de sa Grande Thèse. Nous ne pouvons considérer comme étant de lui quatre miniatures d'après *les Misères de la Guerre,* fort spirituellement touchées d'ailleurs et exposées par M. H. de La Salle. Pour apprécier sa peinture, s'il en fit jamais, c'est au Musée de la ville qu'il faut aller.

Le *Portement de croix* que le Musée possède est de la même main, assure-t-on, que les tableaux de l'Académie des beaux-arts de Venise. C'est une peinture très-habilement enlevée, mais un peu sèche, et conçue à la façon des graveurs qui indiquent la différence des plans par le plus ou moins d'intensité du noir et par les dimensions différentes des personnes et des choses.

Si le désinvolte des personnages y est bien celui que l'on voit aux estampes de J. Callot, il fait aussi songer à ceux qu'Israël Sylvestre allonge et déhanche avec tant de sans-façon.

Quant à Claude Deruet, il est représenté par deux œuvres qui font sourire lorsqu'on en connaît les sujets. L'une est le portrait de Jeanne Darc tenant à la main l'épée sur laquelle le peintre a écrit son nom; l'autre montre la même Jeanne Darc chevauchant en compagnie du beau Dunois, sur une haquenée blanche à la crinière soyeuse, qui est comme une signature. — Voir le tableau du Musée d'Orléans. — Quelle invraisemblance historique et quels accoutrements! On dirait les personnages héroïco-comiques d'un roman de Mlle de Scudéri. Peinture sèche et claire, au demeurant, et bien française.

Le livret attribue à un François Legrand, qui vivait en Lorraine au xviie siècle, *Une Réprimande,* appartenant à M. Daubrée. On aurait pour garants de cette attribution plusieurs tableaux, un entre autres qui se trouverait dans la cathédrale. Or la *Vierge au Rosaire,* dont il s'agit, que Lionnois, dans son « *Histoire de Nancy* » (t. II, p. 290), attribue à un Thierry Bellange, de Nancy, qu'il ne faudrait pas confondre avec le graveur Jacques Bellange, de Châlons, dont les personnages sont d'un dessin si extravagant, est une œuvre importante de la fin du xvie siècle, qui n'offre aucune analogie avec la manière des Le Nain. Cette peinture est correcte, et dans les portraits grands comme nature d'un duc et d'une duchesse de Lorraine, accompagnés de leurs enfants et assistés de leurs saints protecteurs, agenouillés au-dessous de la Vierge planant dans les cieux, on reconnaît la pure tradition française du xvie siècle. Nous la croyons désignée dans un compte de l'année 1597, publié par M. Henri Lepage, au milieu de « Quelques Notes sur différents peintres lorrains des xve, xvie et xviie siècles ». (*Bulletin de la Société d'archéologie de Nancy,* année 1853.)

Son auteur serait Jean de Vayembourg, peintre ordinaire du duc Charles III, dont il aurait exécuté plusieurs fois le portrait en pied, de l'année 1592 à l'année 1602. Ce Jean de Vayembourg est un artiste fort habile, qu'il est juste de tirer de l'oubli, car il tient sa place dans la tradition de l'école française du xvie siècle.

Quant à François Legrand, nous ne savons rien de lui; ses tableaux de la Confrérie des Arquebusiers ont été brûlés dans l'incendie du Musée lorrain, et il ne nous a été donné de voir de lui que la *Réprimande,* qui ressemble furieusement, par le sujet et par la couleur, à une œuvre d'un Le Nain.

Les figures sont à mi-corps, autour d'une table chargée de fruits. Un jeune garçon, portant sous son bras une bouteille clissée, rit. Derrière lui, une petite fille se retourne vers un homme qui lui fait une recommandation, le doigt levé, debout sur le seuil de

la porte. Du côté opposé, un autre garçon, drapé dans un ample manteau, tient un fouet d'une main et montre de l'autre les personnages du fond.

On attribue à l'un des Le Nain une *Tête d'homme tenant un bougeoir à la main,* à M. Devilly, le conservateur du Musée. Le personnage, représenté à mi-corps, de grandeur naturelle, a touché la cinquantaine, et son visage couturé est modelé dans ces tons gris, froids et verdâtres particuliers au plus froid des Le Nain. S'il fallait toujours s'en rapporter à ce caractère, on lui attribuerait aussi *les Joueurs de cartes* (M. Gast) : deux jeunes vauriens en tricorne, vêtus d'habits gris rapetassés, sur un fond carmélite, vus à mi-corps. Mais les costumes s'y opposent.

Jean Girardet, de Nancy, le peintre ordinaire de Stanislas, est représenté par l'esquisse du plafond qui orne le salon carré de l'Hôtel de ville, grande machine très-ronflante où l'ex-roi de Pologne, assis sur le char du Soleil, est conduit par Phébus lui-même. Des figures, sortant de la percée imaginaire de la voûte, débordent sur l'architecture, où l'on voit le Temps vaincu. La légende : SIGNANT MUNERA CURSUM est d'une louange quelque peu excessive, si elle est en partie méritée.

Quatre panneaux représentant des sacrifices à Jupiter, à Mercure, à Apollon et à Hygie complètent la décoration de ce salon, qui a réellement grand air.

Ces fresques valent mieux que l'esquisse un peu vide appartenant à M. Meixmoron de Dombasle, et que les froides Vénus couchées, tableaux à l'huile que l'on voit au Musée.

Quelques petits panneaux spirituels de J.-B. Leprince, de Metz, appartenant à M. de Haldat, complètent l'apport des artistes lorrains.

Remontons quelque peu maintenant vers le XVI[e] siècle, pour signaler quatre petits portraits d'hommes sur fond vert, exposés par M. F. Blanc et attribués à F. Clouet. Deux sont plus allemands que français par la tournure et par l'habit, mais les deux autres ne répugnent point à l'attribution qu'on leur donne.

Une *Caravane en marche,* à M. Meixmoron de Dombasle, nous ramène au XVII[e] siècle avec Sébastien Bourdon. Peinture un peu vide, d'un aspect quelque peu effacé, qui est malgré cela d'un grand aspect et qui rappelle le Poussin.

Le Triomphe d'Amphitrite, de Noël Coypel, à M. Élie Baille, composition importante dont les petites figures sont d'une tonalité rouge bien particulière, doit avoir été gravé, ainsi que *la Surprise,* de François Le Moyne, à M. Cotelle.

Quelle qu'ait été l'assiduité au travail et la facilité d'exécution de N. Largillière, nous doutons qu'il ait pu faire, pendant sa longue carrière, tous les portraits qu'on lui attribue. Il y en a douze à Nancy, dont plusieurs pourraient être réclamés par P. Mignard ou par un de ses élèves. Tel est le portrait de Louise-Françoise de Bourbon, accompagnée d'un négrillon et cueillant des fleurs (M. Collesson).

Le portrait de Titon du Tillet, à M. Meixmoron de Dombasle, coiffé d'une vaste perruque, vêtu d'un habit marron doublé de rouge, debout, un poing sur la hanche, l'autre main appuyée à un in-folio, a tout à fait grand air. Il est d'une touche grasse et onctueuse, et remarquable par le jeu des rouges, qui vont s'assombrissant du maroquin du livre au satin du fauteuil et au velours du rideau drapé sur un fond d'architecture et de ciel.

M. le colonel de Morlet attribue également à Largillière les deux portraits de Noël de Morlet, directeur des serres de Louis XIV, et de sa femme, peints en 1705. Celui de la dame, coiffée à la Titus, en robe d'un bleu verdâtre léger, nous plaît mieux que celui de l'homme, dont les carnations rouges sont sans consistance.

Un autre portraitiste célèbre, Nattier, a traité d'un pinceau plus moelleux que d'habitude, et dans une tonalité grise fort agréable, le portrait d'une femme déjà mûre, qu'on appelait *la Belle Dindonnière de Lenoncour*. Elle serait montée de la basse-cour à la chambre à coucher, ce qui lui aurait valu ce surnom qui ne lui répugnait pas, répondant aux railleuses qu'à sa place elles seraient restées dindonnières tout court (Mme la baronne Saladin).

Mme Lambert-Zevylier a exposé une répétition en petit, signée et datée de 1707, du portrait de *Desportes en chasseur*, du Musée du Louvre, avec quelques changements dans la tête, à ce qu'il nous semble.

Parmi plusieurs tableaux de fleurs qu'on attribue à J.-B. Monnoyer, nous n'en retenons qu'un, appartenant à M. Munich, et qui est fort beau. Une aiguière d'or, d'où s'échappe un bouquet de fleurs, un plateau, une autre aiguière renversée, à côté d'une corbeille de fruits, sont posés sur un tapis de velours bleu brodé et frangé d'or.

Quelle modeste figure font auprès de ces splendeurs les choses vulgaires que Chardin réunit comme au hasard sur une table de cuisine! Il n'importe! le prestige de l'art transforme *les Pêches et le Bocal* et *la Sole frite*, que M. François a exposés.

Des peintres des fêtes galantes du XVIIIe siècle, nous remarquons deux agréables et très-décents dessus de porte, appartenant au même amateur, que Carle Van Loo a signés, et qui représentent, l'un, un grand garçon ailé et couronné de fleurs, jouant de la harpe; l'autre, une jeune fille très-vêtue, jouant du violon. Aujourd'hui on permuterait les instruments.

Un des moins connus de la famille, Charles-Amédée-Philippe, neveu de Carle, a peint et signé Am. Van Loo, 1774, une pâle et froide allégorie : *le Triomphe de la Justice*, appartenant à M. Daubrée.

Puisque nous relevons des signatures et des dates, relevons celle de *J.-B. Duplessis*, 1777, au bas du portrait de Mgr Du Coëtlosquet, évêque de Limoges, appartenant à M. le comte Léon Du Coëtlosquet, à Metz, et celle-ci : STEFANUS JEAURAT, *pinxit*, 1747, au bas d'une esquisse représentant une reine offrant une coupe à un guerrier. Cette scène fait pendant à un *Diogène cassant son écuelle*. Ces deux compositions académiques, qui appartiennent à M. Gouy, sont assez étranges dans l'œuvre d'un peintre surtout connu par des scènes familières.

Il n'y a pas d'exposition sans tableaux de François Boucher. Celle-ci ne lui en attribue que onze! Parmi ceux-là, nous n'en citons qu'un, exposé par M. Ch. Cournault, le conservateur du Musée lorrain, *Tobie et l'Ange*. Il est tellement une œuvre de la jeunesse de François Boucher, qu'il porte plutôt le cachet de Le Moyne que le sien.

Une Jeune Fille dessinant, vue de profil, les cheveux relevés en natte sur la tête, très-grassement peinte par Aved, appartient au même amateur.

Le nom de Joseph Vernet est inscrit sur deux toiles : l'une, une *Marine*, à M. Butte, rappelle les matins blonds et légers de W. Van de Velde; l'autre, *Un navire à la côte*, à M. Collenson, où le peintre a accumulé les bâtisses lointaines, les personnages, les rochers et les épisodes, est d'une exécution tellement sèche, qu'elle nous fait douter.

Une Entrée de port, au lever de la lune, signée LANTARA en couleur blanche, peut faire pendant, dans le cabinet de M. Butte, au *Matin* de Joseph Vernet, dont il possède la légèreté et la transparence.

Il nous semble que Leclerc, des Gobelins, vaut mieux que sa réputation, à en juger par *la Pastorale*, facilement dessinée et d'un aspect fort agréable, que possède M. H. de La Salle. Nous en dirons autant de L.-J. Watteau, dont *le Déjeuner interrompu* et

l'Attaque dans un bois, à M. de Haldat, sont de fort spirituelles compositions, où le paysage joue un rôle important. Le grand Antoine Watteau a fait évidemment tort à ses deux homonymes, dont le Musée de Lille possède des œuvres charmantes.

La *Danaé* de Vincent, exposée par M. Besval, sent encore son XVIIIe siècle par le froissé des draperies dont les tonalités rompues font valoir les blanches carnations et les formes pleines de celle que Jupiter fut forcé d'acheter, ce qui fut assez humiliant pour un dieu.

Vallin fait prime aujourd'hui sur le marché aux tableaux. Les *Bacchantes et jeunes Satyres dans une grotte,* à M. Collesson, signé : VALLIN, *1818,* peuvent être d'un grand prix, mais ils sont bien sèchement dessinés et bien froidement colorés.

Nous réservons pour la fin une œuvre exquise de J.-B. Greuze, le *Portrait de Mme la marquise de Pange,* peint en 1770 et exposé par M. le marquis de Pange, son petit-fils probablement, entre deux ovales où Drouais représente, en 1769, le jeune *Marquis de Pange,* enseignant à lire à son polichinelle; et le *Chevalier de Pange,* encore plus jeune, nourrissant son chien de gimblettes.

La marquise est représentée de face, la tête un peu penchée, avec un œil de poudre, les deux mains, effilées comme son visage, posées sur un coussin, vêtue d'une robe gris-bleu qui dégage la poitrine et s'harmonise avec ses carnations nacrées; le tout s'enlevant sur un fond brun verdâtre. Mais pourquoi ce coussin? — Pour y poser les mains sans doute, et celles-ci sont si belles!

On attribue à Greuze un *Portrait présumé de Danton,* à M. Tulpain. Ici on nous semble réunir deux présomptions. Ce portrait, très-vivant d'ailleurs, d'un homme à cheveux courts, mais poudrés, le col découvert dans un vêtement de velours à galons d'or, peint très-grassement dans des colorations roussâtres, nous rappelle un portrait de Voïart, par Gerard Van Os que le Musée de Nancy a acquis en 1866 de Mme Élise Voïart.

Un Prud'hon que l'on n'a pas vu à Paris, au grand chagrin de M. E. Marcille, le portrait, peint en 1817, de M. le marquis de Marnésia, qui l'expose, terminera cette revue de la peinture et des peintres français.

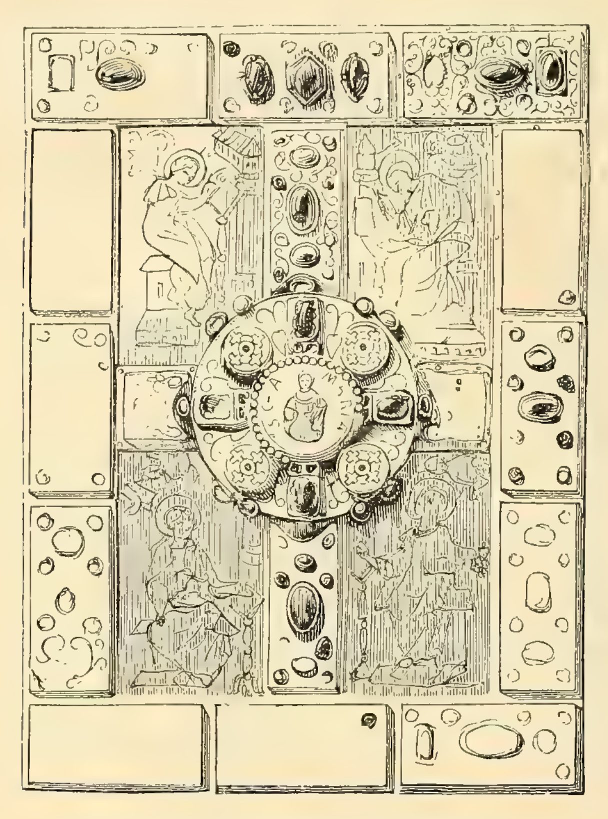
Ce portrait est celui d'un enfant coiffé de cheveux séparés sur le front et tombant en boucles blondes de chaque côté de la tête; vêtu d'une culotte rouge boutonnée à une veste ronde de même couleur, et tenant une balle à la main. Les chairs sont modelées avec ce *sfumato* particulier aux coloristes blonds comme Le Vinci, Le Corrége et Prud'hon.

MANUSCRITS. — Les manuscrits sont rares. A vrai dire il n'y en a eu que deux, mais ceux-ci sont importants. L'*Évangéliaire de saint Gauzlin,* évêque de Toul, de 922 à 962, dont la reliure nous occupera plus tard, est surtout intéressant pour la paléographie, la symbolique et la poésie latine au IXe siècle. Il fut probablement écrit, en effet, pour Arnould, qui occupa le siége épiscopal de Toul de 872 à 894, à en juger par cette inscription latine ΑΡΝΑΛΔΩ ΙΟΒΗΝΘΗ écrite en lettres grecques[1].

Le second manuscrit est le *Missel de saint Dié,* grand in-folio du XVe siècle, où nous signalerons surtout l'encadrement de la miniature qui représente la consécration d'une église. Cet encadrement, large de 4 à 5 centimètres environ, est d'un tel intérêt pour l'histoire archéologique de l'exploitation des mines et de la fabrication du fer, que nous serions étonné qu'il n'ait point été publié quelque part.

1. *Notice sur l'évangéliaire, le calice et la patène de saint Gauzlin,* par M. Digot. Dans les « Bulletins et Mémoires de la Société archéologique de Lorraine », t. II, p. 5 et dans le « Bulletin monumental », t. XII, p. 507.

D'un côté, une mine est exploitée à ciel ouvert; entre ses parois garnies de boisages, des wagonnets chargés de minerai circulent sur des rails de bois, et le portent à l'atelier de triage, puis de bocardage mécanique. Le minerai pulvérisé est porté dans une brouette au lavage. Du côté opposé, on voit une forêt en exploitation; au-dessous une meule à charbon ou peut-être un fourneau à réduire le minerai, car la construction n'est point provisoire. Puis l'entrée d'un puits de mine d'où les ouvriers extraient



ÉVANGÉLIAIRE DE SAINT GAUZLIN.

l'eau à l'aide d'un treuil et de seaux. Par une ouverture de la montagne sortent de nouveaux wagonnets circulant sur des rails qui forment l'encadrement inférieur, complété par une forge dont les soufflets sont mus mécaniquement. Un écu d'argent aux deux marteaux de sable en sautoir et au chef de Lorraine indique qu'une association de mineurs aura contribué à l'exécution du manuscrit et peut-être de cette si remarquable miniature.

Orfévrerie. — Grâce à quatre fibules circulaires exposées par M. Bretagne, avec une belle bague trouvée à côté d'un quinaire de Justin, on pouvait étudier les précédents mérovingiens de la reliure d'orfévrerie carolingienne de l'évangéliaire de sain Gauzlin. Des pierres en cabochon, combinées avec des triangles de verroterie pourpre

symétriquement disposées dans des battes saillantes; des perles de métal et des filigranes tordus formant des entrelacs plus ou moins symétriques couvrent la pièce, tantôt d'or, tantôt d'argent.

Le bijou circulaire qui occupe le milieu de la reliure de l'*Évangéliaire de saint Gauzlin* est comme une magnifique fibule à plusieurs étages. La partie centrale, émail cloisonné sur fond d'or qui représente la Vierge tenant un fleuron, est entourée d'une galerie de filigranes et portée par une arcature à jour en filigranes, sur une terrasse qui repose elle-même sur une arcature semblable. Les quatre grosses pierres



CALICE DE SAINT GAUZLIN.

quadrangulaires en cabochon qui y alternent avec quatre émaux cloisonnés sont maintenues par des griffes en forme de feuilles lobées, portées également sur des arcades, tandis que les émaux circulaires sont sertis également dans des battes à arcades, sans griffes. Des filigranes très-simples, dont l'enroulement est terminé par une tête d'épingle, garnissent l'intervalle des pierres.

La fabrication est la même pour quinze des seize plaques d'or qui forment l'encadrement et la croix dont le bijou que nous venons de décrire est le centre. La dernière est d'argent et le résultat d'une restauration. Les grosses pierres qui les décorent au centre sont à battes sans griffes, mais sur arcades. Les petites qui les encadrent sont à battes lisses. Les filigranes sont plus abondants que sur le bijou central, plus tordus

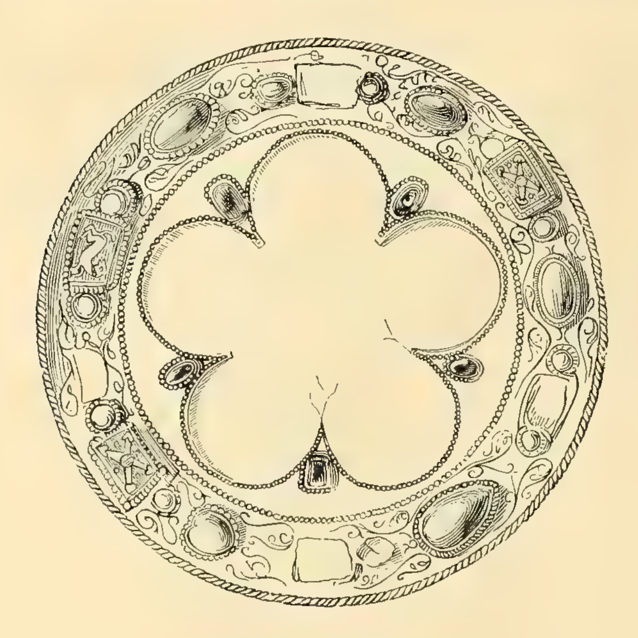
et sans tête de clou à leur extrémité en volute. Les tranches des plaques sont lisses, et celles-ci sont moins élevées que la rosace centrale.

Nous serions tenté de voir deux époques dans l'exécution de cet ensemble.

Les champs restés libres au milieu de cette ornementation sont garnis de plaques d'argent gravé et peut-être niellé jadis, représentant les quatre évangélistes.

Le revers, en argent, reproduit les mêmes dispositions. De grandes feuilles lobées forment des rinceaux sur la bordure et la croix. L'agneau est gravé au centre et les quatre symboles évangéliques dans les intervalles des branches de la croix.

Les croquis ci-joints, que nous empruntons au *Bulletin monumental* que Mme la



PATÈNE DE SAINT GAUZLIN.

comtesse de Caumont a bien voulu nous confier, en souvenir de nos relations avec son regretté mari, nous dispenseront de décrire le calice et la patène de saint Gauzlin.

Le calice, qui est à anses, indice d'ancienneté, est formé de trois pièces en or battu et décoré, comme la reliure, avec des pierres en cabochon, des émaux cloisonnés et des filigranes. Les battes des pierres sont pleines, mais ornées de filigranes sur leur épaisseur, imitation ou souvenir des montures à jour.

Nous ne noterons qu'un détail, c'est que les frettes du pied sont bordées par un feston qui leur est normal et qui est formé d'un ruban d'or ondulé.

La patène est d'argent, tellement doré à l'intérieur qu'il semble doublé d'or. La dorure est plus légère à l'extérieur.

L'orfévrerie du moyen âge était absolument absente, et celle de la Renaissance n'avait guère à nous montrer qu'un coffret et une mappemonde.

Le coffret, envoyé par M. de Chabron, est à couvercle en toit concave. Des termes d'argent doré garnissent ses arêtes et divisent ses deux grandes faces en trois panneaux.

Des niches garnissent les panneaux d'angle, et des plaques d'argent, aujourd'hui noirci, sont encadrées dans les panneaux centraux par des bandes d'or gravé ornées de rubis.

La mappemonde appartient à la Bibliothèque de Nancy. Atlas la supporte, et une sphère céleste la surmonte. Des émaux translucides représentant des fleurs ornent le dessous de la terrasse. C'est une œuvre de l'orfévre de Nancy, Antoine Vallier, qui l'exécuta en 1601.

Parmi plusieurs bijoux du XVIIe et du XVIIIe siècle, nous n'en mentionnerons que deux. Une boîte de montre, à M. Beaupré, exécutée en bronze doré, vers 1660, par Hardi, graveur du duc Charles IV; — *Loth et ses filles* y sont représentés en relief, et c'est aussi avec des lettres en relief que Hardi l'a signée; — et un *Enlèvement d'Hélène*, en or repoussé, à M. Beaupré, signé aussi en relief D. COCHIN F.

ÉMAUX. — M. Bretagne avait réuni quelques spécimens parfaitement choisis, lui appartenant, ainsi que MM. Quintard et Laprévote, pour montrer l'histoire de l'émaillerie depuis les temps gaulois jusqu'au XVIe siècle. C'étaient d'abord des fibules de bronze, les unes provenant de la Côte-d'Or, les autres de la Lorraine, décorées d'émaux champlevés et filigranés.

Afin d'être bref, nous renverrons nos lecteurs que ces questions de détail intéresseraient, à ce que nous en avons dit déjà dans la *Gazette des Beaux-Arts*. (DE L'ÉMAILLERIE, Ire série, t. XII, p. 265.)

Les émaux de l'évangéliaire de saint Gauzlin, représentant l'art grec et l'émaillerie cloisonnée, celle qui est simplement champlevée dans le cuivre, avaient fourni deux très-belles croix du XIIIe siècle, une petite châsse de la fin du XIIIe siècle, dite de saint Eucaire, à M. M. Coëtlosquet; deux custodes de la même époque, à MM. de Meixmoron et Quintard.

Les émaux peints avaient donné une Vierge et l'enfant Jésus, qui doit être de Nardon Pénicaud, à M. Bretagne; un beau coffret à Mme de Landriau, que nous croyons de la jeunesse de Pierre Raymond et qui représente en grisaille plusieurs épisodes de la guerre de Troie; une assiette à M. Martin, où Jean III Pénicaud a figuré une femme qui trait une vache. Une gerbe verte est peinte sur le bord avec cette légende : FLAVESCENT; et enfin une *Crucifixion* à M. Herbin, que nous croyons de l'anonyme I. C.

Jehan Limosin clôt la série des émailleurs du XVIe siècle par un plat ovale, représentant Adam et Ève en émaux polychromes, et par une boîte de miroir où Junon est accompagnée des Furies, exposés tous deux par M. Bertaux.

Les émaux du XVIIe siècle sont comme d'habitude les plus nombreux. M. de Meixmoron en possède un, une coupe où est figuré Bacchus, qui porte le monogramme I. R. tracé en or. Ce serait celui d'un Joseph Raymond, dont nous ne connaissons que cet émail facile à confondre avec ceux des Laudin.

Les émaux de peintres du XVIIe siècle sont représentés par plusieurs contributions de M. Bretagne, qui consistent en un petit portrait d'Anne d'Autriche sur une feuille d'or repoussé, en un Louis XIV enfant et en un portrait d'homme de l'école de Petitot dont le contre-émail porte une tête de mort couronnée de roses.

BRONZE. — L'époque gauloise et l'époque romaine ont fourni à M. Beaupré une abondante collection de bronzes. La première, des haches, des bracelets et des fibules parmi lesquelles on trouve le sanglier si fréquent à cette époque. La seconde a donné un grand nombre de clefs dont plusieurs sont très-originales, plusieurs têtes munies d'une bélière, qui devaient être des attaches d'anses de vase, un petit terme à buste d'Atys, portant des fruits dans le pan de sa draperie, et levant un pédum sur sa tête;

un petit Hercule coiffé de la peau du lion et deux figures de Mercure, dont une est d'un très-beau caractère.

Ces Mercure sont debout, suivant l'habitude; nous en reproduisons un troisième, tant à cause de sa beauté et de la rareté de l'attitude que des problèmes qu'il peut soulever.

Cette figure, qui appartient à M. Laprèvote, secrétaire de la Société archéologique



MERCURE ASSIS.

Bronze antique.

de Lorraine, est assise comme le beau Commode en Mercure donné au Cabinet des antiques et des médailles, par M. de Janzé, et une autre représentation de ce dieu essentiellement gaulois, du Musée archéologique de la Seine-Inférieure. La reproduction ci-jointe permet d'apprécier la grandeur du caractère de ce bronze, modelé largement dans ses plans principaux.

Le rocher sur lequel il est assis est indépendant de lui et a soulevé une question

d'époque. Certains archéologues ne le trouvent pas conforme aux habitudes antiques et le croient de la Renaissance. La tortue qui y est figurée cependant, contre le pied droit du Dieu, et dont elle est un des attributs, ainsi que le serpent, nous semblent cependant d'un symbolisme bien cherché pour la Renaissance. Toujours est-il que la figure et le socle ont été trouvés, à trois années d'intervalle, 1852 et 1855, dans le même champ, à Fraines-en-Saintais, près du mont Sion, où il existe des vestiges d'une station romaine.

M. Quintard avait exposé un beau *prefericulum* trouvé à Scarpone ainsi qu'un petit buste de Mithra d'une ciselure un peu rude, découvert à Gripport.

Nous passons immédiatement à la Renaissance, avec le petit cavalier d'une si grande tournure qui est figuré en tête de cet article. Il appartient à M. Beaupré, qui a exposé en même temps un Satyre agenouillé, fonte florentine probablement, ainsi que le cavalier dont nous ferons remarquer le socle encore gothique.

Les bronzes modernes deviennent de l'ameublement. Tels sont deux candélabres appartenant à M. de Perceval. Quatre Termes debout sur un pied un peu lourd en forment la tige et portent cinq bobèches portées par ces volutes allongées que les gravures de Salembier ont fait assez connaître. La ciselure en est très-fine.

Telle est encore une pendule plus intéressante pour l'histoire que remarquable par l'art, qui fut exécutée afin de perpétuer le souvenir des édits que Louis XVI promulgua en 1774, en montant sur le trône. Deux crieurs de papiers entourent le cadran, surmonté par le médaillon du roi. Ce modèle, sinon unique, du moins excessivement rare, appartient à M. Beaupré.

La ferronnerie, si remarquable à Nancy au XVIIIe siècle, ne pouvait pas n'être point représentée à l'Exposition, bien que pour y arriver il fallût passer sous et devant ses plus célèbres produits. Il y avait dans le grand salon d'entrée un amortissement de l'une des grilles de la place Stanislas, exécutées par F. Lamour et appartenant à M. Morey, et un panneau du même provenant d'un ancien couvent, à M. Barbey.

A Nancy toute grille un peu ouvragée est attribuée au célèbre Lamour, qui du reste a publié son œuvre ; cependant nous avons relevé la signature suivante, percée à jour dans les ornements de deux grilles des deux chapelles les plus voisines du grand portail dans la cathédrale.

F. JEAN FECIT
MAIRE 1759

Les guides les attribuent cependant à J. Lamour.

Un ouvrier de Metz, nommé Hisette, a exécuté, au commencement de ce siècle, plusieurs travaux de ferronnerie que le musée de Metz avait envoyés. L'un est une coupe qui n'a d'autre valeur que celle de la difficulté vaincue; l'autre est une plaque en tôle repoussée d'un médaillon renfermant des initiales au milieu d'ornements, dans le style de Salembier. L'exécution en est fine, un peu sèche, et les ornements en relief s'y détachent sur un fond maté à l'outil.

Une armure composée de la cuirasse, du hausse-col et de la salade avec couvre-nuque et oreillères formées de lames à recouvrement, appartenant à M. Cailly, est un beau spécimen de l'armurerie allemande du XVIIe siècle. Charlemagne est gravé sur un des côtés du plastron, Charles-Quint sur l'autre; entre eux et au-dessus est l'écu de l'empire. Un cavalier au galop orne la dossière. Ces gravures sont dorées.

LA SCULPTURE. — Nous commençons cette série par un peigne. Il est vrai qu'il est

d'ivoire, du xe siècle, qu'il a appartenu à un saint, saint Gauzlin, et qu'il guérissait de la teigne. De plus, il est sculpté ou plutôt ciselé, et c'est pour cela qu'il nous intéresse. La partie pleine qui sépare les grandes dents des petites représente un calice d'où partent deux ceps de vigne entre deux oiseaux adossés, sous un arc en plein cintre flanqué de deux arcs en mitre abritant un cep où perche un oiseau. Ce sujet est encadré par des feuilles entablées. Des perles bleues figurent les yeux des oiseaux et sont enchâssées dans les feuilles de bordure.

Si l'on s'étonne de trouver un peigne parmi les *pontificalia* d'un évêque, il faut rappeler que ce meuble de toilette avait un rôle dans l'ancienne liturgie, ainsi que l'a montré M. Bretagne, dans un mémoire auquel nous renvoyons les curieux [1].

Un feuillet de diptyque carolingien appartenant, croyons-nous, à M. Bretagne, représentant, en deux registres, la *Crucifixion* et la *Mise au tombeau,* donne quelques renseignements précieux sur le costume pseudo-antique des soldats qui gardent le sépulcre. Il nous fait regretter que le Musée de Metz n'ait pas complété ses envois par le beau feuillet qu'il possède et qui, en outre de son intérêt pour la symbolique de la Crucifixion, présente celui d'être daté par le nom de l'évêque de Metz, pour qui il fut fait à la fin du xe siècle.

M. de Broissa possède six des statuettes de Chartreux et de Pleureurs qui ornaient jadis les tombeaux des ducs de Bourgogne, à Dijon, et qui sont en partie dispersées. Deux d'entre elles sont d'un dessin plus simple et d'un marbre plus poli que les quatre autres. Nous croirions volontiers qu'elles proviennent du tombeau que Philippe le Hardi avait fait exécuter pour lui-même par Claux Sluter, aidé de Claux de Vausonne et de Jacques de Baerze, et qui était presque terminé lors de sa mort, en 1404. Les autres, d'un dessin passablement tourmenté, bien qu'il y en ait deux d'une grande finesse d'exécution, proviendraient du tombeau de Jean Sans-Peur, exécuté vers 1444, par l'imagier aragonais Jehan de la Verta, aidé de Jehan de Drognès et d'Antoine de Monturier.

Des « ymaigiers » des ducs de Bourgogne aux Bagard du xve siècle au xviie, le passage est brusque.

Si les documents sont muets sur les artistes de cette famille, leurs œuvres sont nombreuses, et l'on attribue aux Bagard, à Nancy, tout ce qui est bois sculpté, figure, cadre ou coffret.

On connaît à Paris ces coffrets en bois de poirier, le plus souvent ornés de chiffres ou d'armoiries au milieu d'entrelacs et de rinceaux feuillagés et très-fleuris, d'un faible relief, qui, dessinés avec goût, couvrent tout le meuble. Ils sont des Bagard; ils sont aussi de lui ces petits flambeaux qui, surmoulés sur un modèle de bois, sont si répandus dans le commerce du bronze.

Ces œuvres industrielles étaient nécessairement nombreuses et il y en avait de charmantes. Nous citerons les coffrets appartenant à M. Bretagne, à M. de Meixmoron, à M. Quintard qui possède en outre deux petits flambeaux, à M. Gény, dont la collection est nombreuse, et à M. Reiber.

Ces artisans, si habiles dans la composition et l'exécution des choses de petites dimensions, étaient moins sûrs d'eux-mêmes lorsqu'ils voulaient agrandir l'échelle de leurs compositions, ainsi que le prouve un christ dans un cadre sculpté, appartenant à M. G. d'Hannoncelles. Ils ont multiplié les détails dans le cadre qui n'est plus qu'un assemblage de fleurs et de feuilles d'acanthe finement découpées et supérieurement

1. *Bulletin et Memoires de la Société d'archéologie lorraine* (2e série, t. II, p. 158).

exécutées d'ailleurs, mais sans une seule surface lisse ou une seule courbe continue où l'œil puisse se reposer.

L'un des Bagard a aussi abordé la figure, ainsi que le prouverait la statuette d'évêque ci-jointe, appartenant à M. du Coëtlosquet et qui porte les armes de George d'Aubusson, évêque de Metz, mort en 1697. Les orfrois de la chape dont est vêtu le prélat



ÉVÊQUE.

Bois sculpté de Bagard.

rappellent exactement le genre d'ornementation des coffrets de cette famille de sculpteurs sur laquelle les érudits de Nancy devraient bien chercher des détails biographiques.

M. Gény possède en outre des œuvres des Bagard qne nous avons mentionnées, un petit panneau de bois sculpté à la fin du XVIIIe siècle, qui représente un vase allongé entre des rinceaux symétriques que nous avons déjà plusieurs fois caractérisés, d'une finesse et d'une liberté d'exécution bien remarquables.

Il n'y a qu'un *Hercule filant aux pieds d'Omphale,* terre cuite de Guibal, l'auteur

des deux fontaines de plomb de la place Stanislas, si bien encadrées par les ferronneries de Lamour et les verdures plantées en arrière; mais les Adam y sont représentés par d'assez nombreuses terres cuites. Auquel des trois frères faut-il les attribuer? Ou bien les deux seconds ayant pris les leçons de leur aîné, tous trois eurent-ils le même style? Toujours est-il que les maquettes en terre cuite que nous avons vues sont



SAINT CHRISTOPHE.

Bois sculpté d'Adam.

quelque peu tourmentées et crânement enlevées du bout de l'ébauchoir. Leur main était plus sage lorsqu'ils travaillaient le bois, comme le prouve le saint Christophe exposé par Mme de Haldat.

La plupart des terres cuites d'Adam ont été exposées par M. Morey, qui est en outre un amateur des terres de Cyfflé. Tout le monde connaît *le Savetier et la Ravaudeuse, les Savoyards, le Tailleur de pierre* et tous ces types populaires exécutés avec agrément et avec esprit, en terre blanche de Lorraine que cuisaient les fabriques de Saint-Clément, de Toul et de Lunéville.

Lemire, plus classique, ne modelait que des sujets mythologiques, et l'on connaît son *Amour silencieux* aussi bien que son *Amour lançant une flèche.*

Nous n'avons pas à y insister non plus que sur les terres cuites attribuées à Clodion, le neveu des Adam. Presque aucune de celles que nous avons vues ne nous a présenté un caractère d'authenticité bien évidente.

M. Beaupré, auteur d'un excellent catalogue de l'œuvre de Ferdinand de Saint-Urbain [1], n'avait eu garde de ne point exposer les principales médailles du célèbre graveur lorrain. C'était, en effet, un médailliste fort habile qui savait masquer sous l'agrément des ajustements et le brio de l'ensemble ce qui manquait de fermeté à son modelé. De plus, les sujets allégoriques que l'on voit au revers de certaines de ses pièces n'ont rien de monumental. Comparés à ceux de ses contemporains ils font l'effet de tableaux de genre. Ils sont très-fins, nombreux en détails, mais ne remplissent point le champ de la médaille.

Augustin de Saint-Urbain, son fils, hérita des défauts paternels, mais posséda aussi ses qualités, qui sont un peu celles de tous les artistes du XVIIIe siècle.

Enfin, M. Liffort de Buffévent avait exposé un médaillon en cire, fort bien touché par Marie-Anne de Saint-Urbain, graveur en médailles comme son père et son frère.

Céramique. — Nous serons brefs, tant la matière est vaste. Les faïences de tous les pays et de toutes les époques étaient représentées, surtout celles de la Lorraine et de l'Alsace. Nous nous contenterons d'indiquer les pièces de la pharmacie de l'hôpital Saint-Charles, de Nancy, dont nous publions les plus magnifiques spécimens. Ce sont deux grands vases fabriqués à Niderviller, ainsi que le prouve ce nom, inscrit en toutes lettres parmi les ornements peints en violet ou en rouge d'œillet autour des armes de Stanislas et sur les reliefs de style rococo qui accidentent leurs panses.

Ce sont aussi deux petites aiguières qui les accompagnent.

La porcelaine avait à nous offrir des merveilles. La vraie porcelaine de Meissen, parmi de nombreux produits, groupes, figurines et pièces de service, était surtout représentée par quelques pièces d'un service qu'on prétend avoir appartenu à Auguste de Saxe, aujourd'hui à Mlle Dansas, de Strasbourg. Mais nous les croyons d'une époque du XVIIIe siècle beaucoup plus voisine, à en juger par la rigidité des lignes et le classique de la composition. La soupière est néanmoins un chef-d'œuvre d'exécution; ses deux anses, faites de têtes de bélier dorées en or vert, sont comme ciselées dans le métal.

Cette soupière pourrait rivaliser presque avec les deux en pâte tendre que possède M. de Landres. Ce sont les plus grandes pièces de vieux Sèvres que nous connaissions. Elles nous sont parvenues intactes avec leurs plateaux, grâce aux écrins fleurdelysés qui les ont protégées depuis leur fabrication, en 1761. Le décor, fait par Bosset, se compose de semis de bouquets où les roses dominent et de filets bleus formant rocaille le long des ornements en saillie qui font que ces deux belles pièces imitent l'argenterie.

En outre des autres pâtes tendres que M. de Landres expose à côté de ces soupières qui les effacent, nous devons signaler encore une tasse à bouillon décorée d'oiseaux, à Mme la baronne Saladin.

Les Meubles. — Toutes les armoires où les petits objets avaient été exposés appartenaient à des amateurs, ainsi que les tables sur lesquelles les grandes pièces avaient été disposées.

A l'opposé des fenêtres figuraient les meubles plus spécialement exposés pour eux-mêmes, comme les cabinets d'ébène incrusté d'ivoire, appartenant à M. Butte ou à

1. Ce catalogue fait suite à la Notice de M. Henri Lepage sur *Ferdinand de Saint-Urbain*. Nancy, 1867.

M. de Meixmoron ; comme les cabinets espagnols où l'écaille se combine avec le cuivre, à M. de Scitivaux ; comme un grand nombre d'autres cabinets flamands ou hollandais, en bois divers incrustés, de la fin du XVIe siècle, ou en ébène à intérieur d'écaille, du



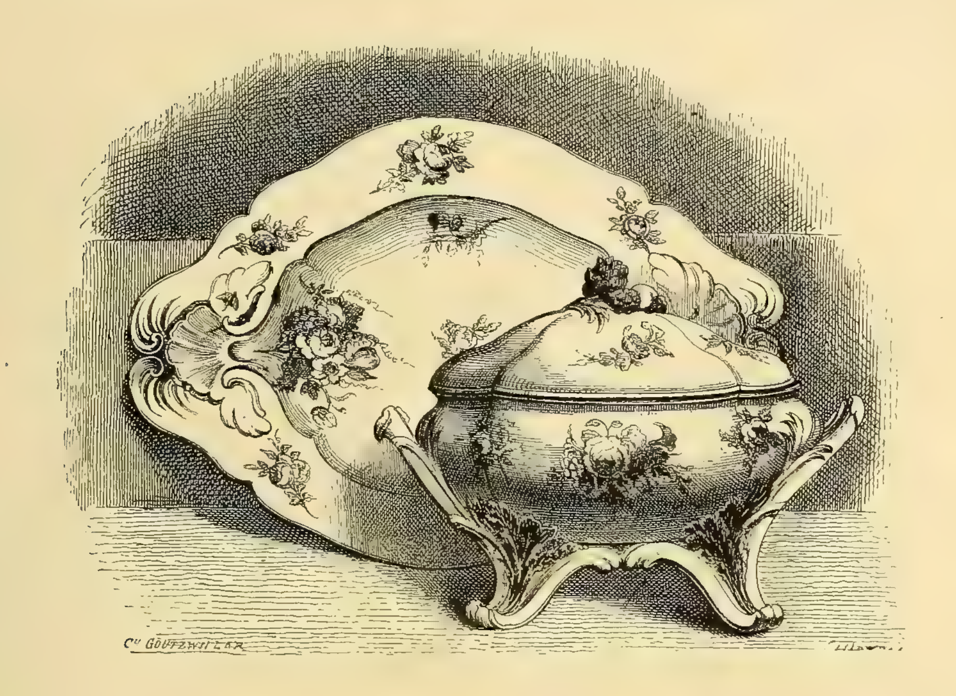
VASE DE PHARMACIE.

Faïence de Niderviller.

XVIIe siècle; comme enfin un bureau surmonté de son casier, en ébène garni de cuivres dans le style de Boulle, à M. Gailliard.

Les meubles du XVIIIe siècle étaient en assez grand nombre, surtout les commodes, et la plupart fort belles. Elles étaient en général à deux tiroirs et hautes sur pied, en bois des îles incrustés et garnis de bronze doré.

Mais comment indiquer les nuances dans des formes de même type. Ici les pieds sont plus contournés, ici ils sont plus droits. Tantôt le meuble forme un ventre sur lequel des bronzes rocaille dans le style de Caffieri dessinent un large médaillon, qui se combine avec les poignées et les entrées de serrure, comme sur celle de M. Gilbert. Tantôt l'ornementation métallique est plus sobre et est remplacée par des bouquets de



SOUPIÈRE ET SON PLATEAU.

Pâte tendre de Sèvres. 1761.

bois noir encadrés de même sur le fond général en bois de rose, comme sur celle de M. de Metz. Puis, sous l'influence de l'antique, les formes devenant plus rigides, le ventre s'aplatit en une saillie nettement dessinée, qui rompt le contour inférieur du meuble ainsi que sa face et la divise en trois parties que décorent des panneaux de bois incrusté comme sur la commode de M. de Ludres et sur celle de M. Bruneau.

Enfin les formes géométriques imposent leur rigidité aux lignes et aux surfaces, même quand elles sont courbes comme est la commode demi-cylindrique à quatre pieds en fuseau de M. Hannequin, et celle à corps carré, mais à tablettes semi-circulaires latérales, ornées de bronzes, dans le genre de Gouthières, mais non ciselés, de M. de Broissa.

Parmi les autres meubles nous rapprochons du genre ventru, deux charmantes encoignures ornées de bronzes peu finis cependant, exposés par M. Godchaux-Picard, et enfin

la magnifique horloge de Lepautre que possède le musée de Metz. Sa boîte, divisée en trois éléments, l'un arrondi, pour contenir le mouvement et le cadran; l'autre renflé, pour le jeu du balancier; le troisième évasé, pour former pied, est en bois incrusté, orné de bronzes dorés de style rocaille. Une belle figure du Temps est couchée au sommet de cet édifice quelque peu compliqué.

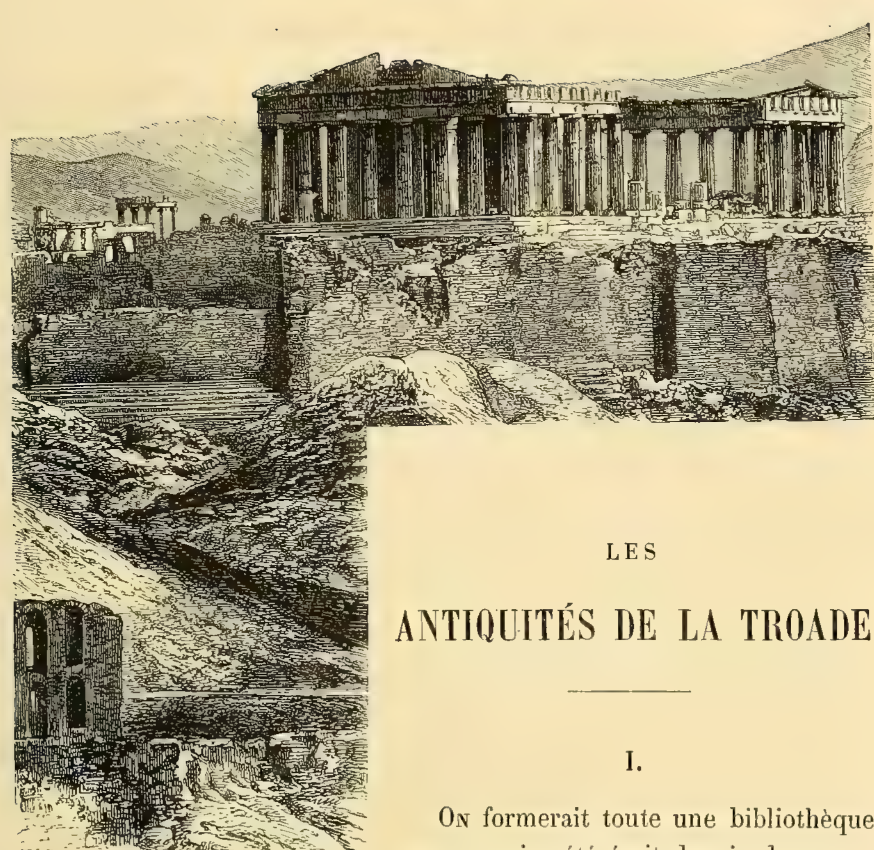
Sur ce nous nous arrêtons, craignant d'en avoir trop dit et trop peu.

ALFRED DARCEL.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1521]



LES

ANTIQUITÉS DE LA TROADE

I.

On formerait toute une bibliothèque avec ce qui a été écrit depuis deux ans, dans des sens divers, sur les fouilles de M. Schliemann en Troade, et sur les curieuses antiquités qu'il y a découvertes. Des polémiques de toute nature se sont engagées à l'occasion de ces trouvailles. On a d'abord contesté leur authenticité; mais ces contestations, qui paraissent n'avoir pas été toutes absolument désintéressées, n'ont pas pu tenir devant un examen sérieux des faits et des objets eux-mêmes. De l'aveu de tous les archéologues compétents qui ont étudié la collection troyenne de M. Schliemann ou seulement l'atlas photographique qu'il en a publié, ces monuments ne sauraient être sujets au doute. La question du jugement à porter sur leur date et de leur relation possible avec la Troie homérique est restée davantage en suspens. C'est celle qui a fait surtout répandre des flots d'encre. Une véritable guerre d'érudition s'est engagée sur la topographie de l'*Iliade* et l'application des données du poëme aux sites de Hissarlik et de Bounarbachi, en faveur desquels se sont formés les deux camps.

Ce débat n'est pas nouveau, du reste. La question de l'emplacement de Troie était déjà très-discutée dans l'antiquité comme de nos jours. Les descendants des colons éoliens de la ville grecque qui dès sa fonda-

tion, vers le VIIe siècle avant notre ère, avait repris l'ancien nom d'Ilion, prétendaient habiter l'emplacement même de la cité de Priam. Ils montrèrent chez eux à Xerxès l'acropole de Pergame, quand celui-ci passa par leur territoire en se rendant en Grèce ; et cette opinion était si bien admise à l'époque d'Alexandre que ce fut là ce qui induisit le conquérant macédonien, dans sa passion pour les souvenirs homériques, à rebâtir magnifiquement la nouvelle Ilion. Cependant, au IIe siècle avant Jésus-Christ, un écrivain originaire de la Troade, Démétrius de Scepsis, contesta cette prétention en s'appuyant à la fois sur une variante de la tradition locale et sur la difficulté de concilier les données topographiques de l'Iliade avec le site où les Éoliens avaient bâti leur ville. Strabon donna au système de Démétrius l'autorité de son approbation, et c'est celui que jusqu'à ce jour ont suivi la majorité des modernes qui se sont occupés de la topographie de la Troade.

A la fin du siècle dernier, un voyageur français, Le Chevalier, crut pouvoir déterminer avec précision le site de l'Ilion d'Homère sur la colline appelée aujourd'hui Bounarbachi, et son opinion fut adoptée presque unanimement. Elle a rallié à elle Rennel, Choiseul-Gouffier, Mauduit, Forchammer, Texier, Welcker, l'amiral Spratt, M. Curtius, et, plus récemment, elle a trouvé pour défenseurs convaincus MM. Vivien de Saint-Martin, d'Eichthal et G. Perrot ; c'est, on le voit, un ensemble imposant d'autorités. Cependant M. Schliemann, en étudiant les lieux d'une manière plus approfondie que la plupart des voyageurs, qui n'avaient fait que passer, fut frappé de différents arguments qui lui parurent renverser le système de Démétrius de Scepsis et militer en faveur de la tradition des Iliéens de l'époque grecque. Il résolut donc d'entreprendre des fouilles sur une grande échelle aux deux emplacements qui se disputaient la gloire d'avoir vu le désastre de Troie. A Bounarbachi même les excavations furent stériles; il devenait évident que les hauteurs proprement désignées par ce nom n'avaient jamais été le siége d'un centre de population de quelque importance dans l'antiquité. Quant à la petite acropole située un peu en arrière sur le sommet du Balidagh, acropole fouillée un peu auparavant par le savant consul autrichien von Hahn, tout ce qu'on y trouve fut jugé par M. Schliemann ne pas pouvoir être antérieur à l'époque grecque. C'est là, du reste, une question à part, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir dans la suite de notre étude.

L'actif explorateur transporta ensuite ses ouvriers sur la colline de Hissarlik, plus rapprochée de la mer, et où l'on voyait les ruines considérables et incontestées de l'Ilion bâti par Alexandre et par Lysimaque.

Pendant trois années consécutives il en fouilla le sol à grands frais, avec une infatigable persévérance, pénétrant à une énorme profondeur et traversant les décombres accumulés de six villes d'époques différentes qui se succédèrent sur le même emplacement, jusqu'à ce qu'il eût atteint les ruines les plus anciennes. Ces recherches, conduites avec une remarquable intelligence et dépassant de beaucoup ce qu'on eût pu attendre des efforts d'un simple particulier, finirent par être couronnées du plus magnifique succès. On est en droit de contester plus d'une des opinions de M. Schliemann et des conséquences qu'il a cherché à tirer de ses trouvailles; mais, à quelque avis que l'on se range sur ces questions controversées, les résultats obtenus dans les fouilles de Hissarlik ont une importance archéologique de premier ordre et devront être comptées au rang des plus belles découvertes faites de nos jours.

II.

La plupart des polémiques auxquelles l'interprétation de ces trouvailles a donné lieu — et ici, comme de raison, je laisse de côté certaines divagations qui n'appartiennent pas à la science, et auxquelles il est regrettable que des revues sérieuses aient donné l'hospitalité, — la plupart de ces polémiques me paraissent engagées sur un terrain tout à fait faux, en prenant pour point de départ le texte des poésies homériques.

C'est une ancienne habitude que de vanter l'exactitude topographique de l'*Iliade*, et si on se borne à prendre cette louange dans un sens large et élastique, elle est méritée. Oui, l'auteur ou les auteurs de ces chants épiques, qui vivaient dans les cités grecques de l'Asie Mineure, connaissaient la plaine de Troie et ne commettaient pas d'erreurs quand ils parlaient de ses conditions climatériques, quand ils décrivaient l'aspect du paysage et la disposition générale des lieux. Mais si l'on veut aller au delà, entrer dans la précision des petits détails et s'en servir pour déterminer exactement la position de la ville, on rencontre bien des contradictions et l'on se plonge dans des obscurités inextricables. En réalité, cette topographie homérique est fort peu claire, puisque c'est précisément elle qui a donné lieu à tant de systèmes opposés. C'est en s'appuyant sur la lettre de l'*Iliade* que l'on soutient également les droits de Hissarlik et ceux de Bounarbachi; les partisans des deux opinions ont de part et d'autre à leur service des vers tout à fait positifs; et j'ajouterai en passant qu'une portion des arguments de Le Chevalier en faveur du dernier emplacement, celui, par exemple, tiré des sources voisines du

village, ne supportent pas la vérification et n'ont pu être renouvelés dernièrement que par un géographe qui n'a pas vu les lieux et n'est jamais sorti de son cabinet. C'est toujours aussi sur la lettre du texte poétique que se fondait Démétrius de Scepsis pour soutenir une troisième opinion, plaçant Troie à l'Ἰλιέων κώμη, c'est-à-dire sur les hauteurs d'Akchi-Kieui, ou bien qu'en 1844 MM. Clarke et Parker Webb ont prétendu pouvoir défendre un quatrième emplacement, celui de Chiblak.

La manière dont on doit appliquer au terrain tel qu'il se présente actuellement les indications homériques, dépend d'ailleurs de questions profondément obscures, qui n'ont pas été suffisamment élucidées et pour lesquelles on ne saurait se passer d'un examen nouveau et approfondi du sol par un géologue ayant spécialement étudié les dépôts récents. Il s'agit avant tout de savoir quels ont pu être les changements du cours des fleuves dans la plaine, et surtout de déterminer dans quelle mesure leurs alluvions ont augmenté depuis les temps historiques l'étendue de cette plaine aux dépens de la mer. Si la côte formait autrefois un golfe profond aujourd'hui comblé, les vraisemblances sont en faveur de Bounarbachi ou d'Akchi-Kieui; si, au contraire, la ligne en a été depuis le commencement de la période géologique actuelle telle que la déterminent encore les courants des Dardanelles, il n'y aura pas moyen d'appliquer les distances indiquées par l'*Iliade* autrement qu'à l'intervalle entre Hissarlik et cette ligne du rivage, là où nous la voyons.

Et, même après que l'on aura tranché d'une manière définitive ces questions encore sans solution, l'on n'aura pas, ce me semble, atteint à la fixation de l'emplacement réel de Troie. On sera seulement parvenu, si l'on constate la précision et la concordance de tous les détails donnés par la poésie, à déterminer quel était le système qu'avait suivi le chantre de l'*Iliade*. L'antagonisme des prétentions des Iliéens de l'époque grecque et de celles dont Démétrius de Scepsis s'était fait l'écho, prouve que, dans l'antiquité, la tradition locale variait au sujet de l'emplacement de la ville fameuse détruite par les Achéens d'Agamemnon. Il est évident que les Rhapsodes avaient embrassé l'une de ces traditions diverses et que, pour eux, Troie était dans un endroit bien déterminé. Mais ils composaient leurs vers plusieurs siècles après les événements, après que des flots successifs de populations avaient passé sur le sol de la Troade, interrompu et bouleversé la chaîne des souvenirs. On ne saurait donc en bonne critique prendre les chants de l'*Iliade* pour des bulletins exacts des combats du siége d'Ilion, ni même croire que la détermination de l'emplacement visé par les vers homériques implique celle de l'emplacement authentique de la cité. Des indications de l'épopée pourraient parfaitement s'appliquer

à Bounarbachi ou à Akchi-Kieui mieux qu'à tout autre endroit, et pourtant les vraies ruines de Troie exister à Hissarlik, ou réciproquement l'*Iliade* avoir eu en vue le site de Hissarlik et pourtant les débris de la cité se retrouver sur le Balidagh. Dans tout ce que l'on a écrit de part et d'autre à ce sujet, il y a une préoccupation beaucoup trop grande, et à mon avis peu scientifique, de chercher de l'histoire dans les poëmes décorés du nom d'Homère et de les prendre au pied de la lettre.

Il en est de même des rapprochements que l'on a cherché à établir entre quelques-uns des objets trouvés dans les fouilles et des ustensiles mentionnés dans l'*Iliade*. Les poésies homériques décrivent un état de civilisation tout différent de celui dont on a exhumé les vestiges des couches les plus profondes des décombres qui couvraient la colline de Hissarlik, une civilisation plus avancée, plus raffinée, qui respire déjà le sentiment le plus élevé du beau, dont la métallurgie est en possession du fer et dont les Grecs des âges postérieurs ont gardé une tradition encore fort exacte. En général, les tentatives de M. Schliemann pour interpréter d'une manière nouvelle, d'après les pièces récemment découvertes, des expressions homériques, ne me semblent pas des plus heureuses. L'explication d'Aristote pour le δέπας ἀμφικύπελλον me paraît meilleure que la sienne, et je ne peux pas plus que M. Max Müller reconnaître le κρήδεμνον homérique dans les ornements de tête en or, auxquels le savant explorateur voudrait appliquer ce nom.

D'ailleurs quelle valeur peuvent avoir aux yeux de la critique les chants de l'*Iliade* pour connaître ce qu'étaient réellement les mœurs, les usages, la civilisation de la Troie de Priam? Les auteurs de ces poésies, non plus que les Grecs d'aucune époque, n'étaient pas des archéologues, préoccupés de l'exactitude et de la couleur locale, cherchant à reconstituer le tableau du passé. Ils peignaient avec une vie merveilleuse la société qu'ils avaient sous les yeux et ne s'inquiétaient pas de savoir si celle du temps de la guerre troyenne en était ou non différente. Les descriptions de la poésie homérique ont donc un prix infini pour nous faire pénétrer dans l'état de civilisation au milieu duquel elles ont été composées, deux ou trois siècles ou même plus après l'époque historique de la chute de Troie, dans la première phase de la culture proprement hellénique. Les monuments que l'on peut considérer comme en étant contemporains sont assez nombreux, et elles en forment l'incomparable commentaire. Mais il n'y a rien à demander à ces poésies pour l'éclaircissement des objets qui représentent des phases antérieures du développement industriel, artistique et social, comme ceux découverts par M. Schliemann, ni pour la connaissance de la période précise de ce déve-

loppement pendant laquelle eurent lieu le siége et la ruine de Troie.

Pour arriver à des résultats un peu certains dans l'étude des découvertes récentes de la Troade, c'est exclusivement par la méthode archéologique qu'il faut procéder. On doit d'abord les examiner en eux-mêmes et s'efforcer de préciser l'état de culture qu'ils représentent. On les comparera aux objets analogues trouvés en Chypre, à Rhodes, à Santorin et en général dans tout l'Archipel grec, de manière à déterminer leurs affinités, leurs différences, et par suite à fixer le point historique auquel ils se rapportent dans la marche de la civilisation commune à ces contrées. Enfin leur rapprochement, d'un côté avec les sculptures égyptiennes qui, à des époques chronologiquement certaines, offrent l'image des populations de la Grèce et de l'Asie Mineure, de l'autre avec les monuments des Pélopides dans la plaine d'Argos, permettra de formuler des dates approximatives, que l'on rapportera ensuite à celle de la guerre troyenne. C'est seulement ainsi que l'on peut arriver dans une certaine mesure à juger si c'est la Troie d'Homère dont on a mis au jour les débris, ou si c'est quelque ville antérieure ou postérieure.

III.

Ainsi que je l'ai dit tout à l'heure, six villes ou agglomérations d'habitations humaines se sont succédé sur la colline de Hissarlik jusqu'à la chute de l'empire romain, et leurs débris s'étagent depuis la plus ancienne jusqu'à la plus récente, formant un amas de 16 mètres d'épaisseur totale. Il a fallu descendre à cette profondeur de 16 mètres au-dessous de la surface actuelle pour retrouver le sol de la cité primitive. La couche la plus récente et la plus superficielle contient les restes de la ville dont Alexandre commença la magnificence, que Lysimaque entoura de murs, en la dotant d'un vaste théâtre, et qui subsista jusqu'aux premières incursions des Barbares en Asie Mineure. C'est à cet étage de la stratification des débris qu'a été rencontrée l'admirable métope dont la *Gazette des Beaux-Arts* publiait le dessin l'année dernière avec un savant article de M. Rayet.

Au-dessous des débris de cet Ilion des âges macédoniens et romains, on rencontre des restes de celui des colons éoliens. Une couche plus mince et beaucoup moins riche, qui ne donne guère que quelques fragments de poteries assez communes, paraît correspondre à l'époque des rois de Lydie, avant l'établissement des Grecs. Il semble que, durant cette période, l'emplacement fut presque inhabité, ou du moins qu'il n'y

exista plus qu'un groupe de population très-peu important. En descendant plus bas on arrive au milieu des restes d'une civilisation tout à fait à part et exclusivement indigène, où l'on chercherait vainement une trace de l'influence des grandes cultures de l'Égypte ou de l'Assyrie.

Les fouilles ont permis de constater que la ville, dont M. Schliemann a ainsi retrouvé les débris sous l'Ilion des siècles helléniques, avait été détruite quatre fois par l'incendie sans que l'état de sa civilisation eût changé d'une manière sensible. Quatre étages de ruines, où les objets demeurent les mêmes, se superposent les uns aux autres, et toutes ces couches de décombres portent les traces manifestes de violentes conflagrations. Les quatre reconstructions ont pu, du reste, se succéder assez rapidement. Il ne faudrait pas que l'épaisseur des débris amoncelés fît illusion sur le temps qu'a demandé leur accumulation; l'importance de chacune des couches de cendres prouve seulement la quantité de bois qui avait été employée dans les constructions et qui a été dévorée par l'incendie.

On a prétendu — et quelques-uns en ont tiré des conclusions considérables — que les objets étaient d'un travail plus parfait à mesure que l'on descendait à de plus grandes profondeurs, que l'on devait donc constater une barbarie croissante à chaque reconstruction de la ville. Il y a même des savants qui ont été jusqu'à dire que ces reconstructions successives avaient probablement été l'œuvre de peuples différents. Je ne saurais l'admettre, car ce qui me frappe le plus, c'est au contraire l'unité des objets à toutes les couches une fois que l'on a dépassé celle de l'époque lydienne. Quant au fait que l'on a signalé, je trouve qu'on l'a fort exagéré. En réalité les poteries, tout en restant les mêmes, sont d'une qualité plus fine, non pas à l'étage inférieur mais au second, plus grossières ou mieux plus rustiques dans la troisième et la quatrième couche, et aussi dans la plus ancienne; c'est également dans la seconde que l'on a rencontré le plus d'objets en métaux précieux. Mais ceci s'explique si l'on remarque que le second étage de décombres est le seul où l'on constate les restes d'une ville à proprement parler, d'une ville ceinte de remparts, qui malgré sa médiocre étendue était pour l'époque une ville importante, et qui servait de résidence au chef ou au roi d'un petit peuple, dont la demeure, véritable donjon s'appuyant en partie sur les murailles de défense, dominait toutes les autres habitations. Dans la troisième couche on voit y succéder une bourgade ouverte et secondaire, dans la quatrième un simple village aux maisons entièrement faites de bois. Il n'y a donc pas besoin de supposer un recul dans la civilisation; le déclin de la localité au fur et à mesure de chaque destruction suffit à

expliquer le fait qu'on a grossi. Sans que la culture du peuple ait baissé de niveau, les objets de même nature doivent être naturellement plus simples et plus grossiers dans ce qui n'est plus qu'un village, qu'ils n'étaient auparavant dans la ville où résidait le chef, et dont ce village a pris la place après une catastrophe dont le résultat avait été bien évidemment de faire changer le site de la cité royale.

Les maisons de la ville fermée (dans la seconde couche) étaient fort irrégulières de plan et leur partie inférieure était construite en petites pierres grossièrement taillées, mêlées à certains endroits de briques crues, que reliait de l'argile employée en guise de ciment. Dans l'habitation royale et dans l'enceinte, l'échantillon des pierres est seulement plus fort, comme les murailles plus épaisses, mais elles n'auraient pas résisté un seul instant au choc du bélier, engin que ne connaissaient donc ni le peuple qui a construit la ville ni ses voisins. Ce mode de bâtisse est aussi celui des bourgades de la première et de la troisième couche, mais avec plus de rusticité dans l'exécution. C'est également de la même manière que sont construites les habitations des villages enfouis sous les déjections de tuf ponceux produites par la grande éruption finale du volcan primitif de Santorin, véritable Pompéi préhistorique exploré par deux de nos compatriotes, M. Fouqué et M. Gorceix, qui en font remonter la date entre 2000 et 1800 ans av. J.-C. Nous aurons à revenir plusieurs fois sur la comparaison entre ces antiquités de Santorin et celles de la Troade.

On a constaté le rôle considérable que jouait la charpente de bois, grossièrement taillée et reliée exclusivement par des chevilles également en bois, dans les habitations préhistoriques de Santorin. Il en était de même dans la ville dont les vestiges ont été découverts à Hissarlik. Toute la partie supérieure des maisons, qui semblent avoir eu au moins un premier étage, était en bois. C'était aussi le cas de la demeure royale, dont l'élévation en bois devait être assez considérable. Les murs mêmes de l'enceinte n'étaient en pierre que jusqu'à une assez faible hauteur; des tours de bois les couronnaient et semblent avoir été reliées entre elles par de puissants hourdages. Ce sont tous ces bois qui ont produit les masses de cendres et de charbons sous lesquelles sont enfouis les restes de maçonnerie. Ces faits, que l'on a pu constater d'une manière positive, nous placent au milieu des usages particuliers et proprement indigènes des anciennes populations de l'Asie Mineure. A la belle époque grecque, ils ne s'étaient conservés que dans les montagnes voisines de Trapézonte, chez le petit peuple des Mossynœques, demeuré fidèle aux vieilles mœurs et à la barbarie primitive, comme du temps

d'Hérodote il y avait encore à l'intérieur de la Thrace et de la Macédoine des peuplades qui vivaient encore dans des villages lacustres, pareils à ceux de la Suisse, tandis que les colonies helléniques, dans leur pleine fleur de civilisation, couvraient déjà les côtes. Les Mossynœques étaient ainsi nommés, nous dit-on, d'après les tours de bois qu'ils habitaient et désignaient dans leur langue par le mot *mossyn*. Xénophon, dans son *Anabase*, décrit avec une précision technique la petite ville royale d'une des tribus de ce peuple que les Dix-Mille durent emporter de vive force sur leur passage; il la montre avec ses remparts et ses maisons de bois groupées dans un étroit espace et dominées par le *mossyn* ou donjon de bois du chef, qui servait de réduit. Sa description cadre trait pour trait avec les ruines trouvées dans la seconde strate de décombres à Hissarlik, de même que les indications qu'il fournit sur le mobilier des habitations mossynœques coïncident fort exactement avec les ustensiles exhumés des mêmes ruines. Il devient donc évident que ce peuple immobilisé dans ses montagnes gardait un type d'habitations agglomérées et fortifiées qui avait été autrefois commun à toutes les populations du nord-ouest de l'Asie Mineure, et que le *pergamos* primitif de la Troade et de la Phrygie, dont M. Schliemann nous a rendu un exemple, était pareil au *mossyn* des Mossynœques. Ceci s'accorde très-bien avec son nom même de *pergamos*, qui est certainement apparenté au grec πύργος « tour », macédonien βύργος, au gothique *baurgs* (allemand *burg*) et à l'ancien irlandais *brugh*.

FRANÇOIS LENORMANT.

(*La suite prochainement.*)



JAN VAN GOYEN[1]

II.



ux approches de 1640, l'école hollandaise, déjà influencée par Frans Hals et de plus en plus guérie des pratiques minutieuses, vit son rêve consacré par une autorité irrésistible, celle de Rembrandt. Le grand maître avait eu, lui aussi, des débuts presque timides; son pinceau s'était d'abord montré sage et réservé; mais, peu à peu, l'audace avait pris possession de son talent, et, bien qu'il ne fût pas encore le peintre déchaîné qu'on admira plus tard, Rembrandt était devenu un exécutant libre, superbe et fier. *L'Ange quittant Tobie*, du musée du Louvre, est de 1637, et l'on ne niera point que ce tableau ne soit l'œuvre d'un artiste déjà très-rassuré. Mais l'ambition de Rembrandt allait bien plus loin; ici deux dates suffiront : le *Ménage du menuisier* est de 1640, la *Ronde de nuit*, ou, pour mieux dire, la *Sortie des arquebusiers*, est de 1642. Le maître avait fait un grand pas vers la conquête de son idéal. Dans ces peintures, dont la signification historique est considérable, la Hollande pouvait saluer deux choses auxquelles elle était certainement préparée et qui cependant durent paraître nouvelles : je veux dire l'effacement systématique de la note locale ramenée à la glorification du ton roux, et cet art, venu du cœur, qui, faisant parler le clair-obscur, élève la lumière à la hauteur d'une poésie.

L'école hollandaise fut profondément touchée. La parole que Rem-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XII, p. 138.

brandt venait de prononcer, c'était depuis longtemps la parole attendue, c'était la réalisation définitive du desideratum universel, l'harmonie. Van Goyen, conquis par avance, à la grande doctrine de l'unité, fut un des premiers à comprendre Rembrandt. Ils étaient compatriotes. Se sont-ils connus personnellement? Le fait serait vraisemblable, mais il n'en reste aucune trace. Je constate avec surprise et même avec regret que Rembrandt, qui possédait des marines de Percellis et une grisaille de S. de Vlieger, n'avait pas un seul Van Goyen[1]. Mais si les deux maîtres ne se sont pas rencontrés dans la vie, ils ont communié dans l'art; ils se sont compris, et, pour la largeur du faire, la chaleur des colorations brûlées, les grandes harmonies savoureuses, le paysagiste a souvent parlé un langage qui emprunte quelque chose à celui du grand poëte de la lumière.

A l'origine, Van Goyen avait aimé les tons verts, les prairies éclairées d'un gai rayon d'or, et parfois, comme dans les *Chaumières* de 1633, il avait noyé ses gazons et ses arbres dans une douce teinte olivâtre. C'était déjà un grand pas dans la voie de la simplification. Mais quand l'astre de Rembrandt se lève dans le ciel hollandais, Van Goyen fait son examen de conscience, il se reproche d'avoir trop varié ses tonalités, il craint qu'on ne l'enrégimente dans la bande criarde des multicolores. Aussi allons-nous le voir modérer ce qu'il considérait comme les excès d'une palette juvénile, discipliner ses couleurs, faire une place meilleure aux gris chaleureux, substituer l'arbre roux à l'arbre verdoyant, et arriver ainsi à une unité pénétrante et adorable. Comme il n'avait pas cessé d'aimer la vérité, il a dû parfois subir la fatalité du ciel bleu. Je suis assuré qu'il en a gémi.

La *Chapelle*, de la galerie de M. Rothan, est de 1642. Les *Bords de la Meuse*, de la même collection, les *Patineurs*, du musée de Dresde, l'*Escaut près de Flessingue*, de l'Ermitage, la *Rivière*, du musée de Rotterdam, sont datés de 1643. Nous n'avons malheureusement pas vu tous ces tableaux, mais comme en ces matières il n'est pas interdit d'aller du connu à l'inconnu, ceux-là mêmes que nous ignorons se laissent entrevoir de loin. Nous avons d'ailleurs des équivalents dans d'autres galeries, chez M. Sedelmeyer par exemple. A cette époque, Van Goyen est dans toute sa force : l'accent de son pinceau devient de plus en plus décisif. Il semble même que l'artiste, dont la situation est

1. Voir l'inventaire des tableaux et des meubles de Rembrandt fait en 1656 à la requête de ses créanciers. Charles Blanc. L'*Œuvre complet de Rembrandt*, 1859, I, p. 40.

faite et qui n'a plus à complaire aux amateurs timorés, se livre plus librement à son caprice : il peint pour lui ; il agrandit son cadre, et telle est l'audacieuse fantaisie de ses allures, que pour un peu il serait presque singulier.

M. Sedelmeyer possède une de ces toiles que Van Goyen peignait sans souci de l'acheteur et qu'il couvrait à peine d'un frottis de couleur légère. C'est une marine qui porte le monogramme V. G. et la date 1644. La conception en est simple et hardie. Dans la partie inférieure du tableau s'étend la mer, ou du moins un fleuve élargi et profond ; d'un côté, se profile un rivage avec cette église au clocher rectangulaire dont l'artiste a si souvent fait le portrait ; la brise ride légèrement l'eau blonde autour des bateaux ; au premier plan, on voit naviguer un canot noir chargé de dix figures. Le tableau étant très-vaste, la mer et la côte lointaine n'occupent qu'une bande de quelques centimètres, le peintre ayant voulu donner de l'importance au ciel, qui est lumineux, immense, presque démesuré. Il y a très-peu de peinture sur cette toile ; mais elle y a été mise par un pinceau si savant, la scène contient tant d'air, elle donne si bien l'impression des grands horizons maritimes qu'on ne peut qu'admirer la hautaine liberté de cette fantaisie, que quelques-uns trouveraient peut-être excentrique.

Dès lors Van Goyen prit goût aux cadres élargis, et, en cette même année 1644, il peignit plusieurs autres tableaux de grand format. M. Sedelmeyer en possède un qui est fort curieux ; un vaste paysage peu meublé, aux premiers plans duquel on voit des carrosses précédés ou suivis de valets portant encore le costume du temps de Louis XIII. L'exécution est un peu lâchée : c'est un exemple intéressant de la manière décorative que Van Goyen adopta quelquefois. La grande marine de la collection de M. Rothan est aussi une improvisation. Elle a été peinte en quelques heures, toujours en 1644. Mais nous gardons vis-à-vis de ce tableau l'attitude que nous avont prise dans une étude précédente[1] : notre admiration n'a pas changé. « Cette marine, disions-nous, n'est pas seulement la vue pittoresque d'une côte hollandaise ; c'est une puissante conception de l'esprit. Le ciel est infini ; la vague, courte et coupée, clapote sous la brise, le vent gonfle les voiles des barques penchées ; tout prend une sorte d'accent tragique. » Dans les paysages d'une date antérieure, nous avions signalé d'abord les gaietés printanières de la jeunesse, puis une mélancolie douce et voilée ; ici un grand

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. VII, p. 288.

pas a été fait dans les voies du sentiment, nous avons l'émotion et le drame.

Il n'y a rien dans ce fait qui doive surprendre. Van Goyen a gardé son originalité, il n'imite personne, en cette période où son esprit et sa main ont l'allure de plus en plus libre; mais l'admiration lui a été une leçon; il pense au maître d'Amsterdam, il est devenu rembranesque. Nous avons tous les regrets du monde de ne pas connaître le *Paysage d'hiver*, du musée de l'Ermitage, celui dont les lointains laissent voir la perspective de Harlem. Ce tableau, peint en 1645, doit être significatif. Nous connaissons de la même année la *Rivière*, du musée d'Amsterdam; mais notre souvenir ne nous rend pas un très-bon témoignage de ce tableau, que Burger a d'ailleurs qualifié en trois mots : « Grand, vrai, mais pas très-heureux[1]. » L'auteur des *Musées de la Hollande* n'était pas accoutumé d'être sévère pour Van Goyen ; il a dû cependant constater chez lui quelques somnolences accidentelles : « Van Goyen, écrivait-il en 1860, n'est guère jugé, hors de la Hollande, que sur d'assez grands paysages, vides et roussâtres, presque monochromes, d'une pratique lourde et négligée. Souvent, en effet, vers la fin de sa vie, son talent, devenu trop expéditif, se relâcha; mais... c'est un vrai peintre et un coloriste original[2]. » Et Burger subissait en réalité le charme de Van Goyen; nous en avons parlé bien des fois, dans ce petit salon du boulevard Beaumarchais qui était le temple de l'enthousiasme. Je puis dire que notre ami aimait l'astre pour lui-même et pour ses satellites, Pieter Molyn et Jan Van Croos.

Il faut d'ailleurs s'entendre sur les négligences de Van Goyen. Il se pourrait qu'elles fussent parfois des artifices comme celles du poëte dont parle Régnier; mais elles sont aussi — le petit procédé de Breughel de Velours étant tout à fait oublié — des hardiesses, des virtuosités, des accents enfiévrés et superbes. Je ne crois pas qu'on puisse trouver un tableau mieux peint qu'une certaine vue d'église que possède M. Rothan, et qui passe pour représenter la *Cathédrale d'Utrecht*. Ce paysage, de dimension moyenne, est daté 1646; il est fait avec deux tons presque pareils, car il n'admet que des gris chaleureux jouant avec des bruns. L'influence de Rembrandt y demeure visible. L'exécution est libre, fière, vaillante. Ce tableau n'aurait peut-être pas été compris par un critique de 1820; mais, depuis lors, nous avons fait quelque progrès, et si nous n'admirions pas cette *Cathédrale d'Utrecht*, nous devrions être

1. *Musées de la Hollande*, I, p. 149.
2. *Galerie Suermondt*, p. 17.

rangé au nombre des ennemis de la bonne peinture, classification douloureuse dont nous voudrions éviter l'amertume.

De cette période où Van Goyen semble parfois décolorer systématiquement sa palette pour atteindre une unité plus complète et plus douce, il reste çà et là d'éloquents témoins. Telle est la *Plage à la Tour-Carrée*, dont nous donnons la gravure et qui appartient à M. Sedelmeyer (1646) sous un ciel tourmenté et superbe, des cavaliers et des gentilshommes se promènent sur les pentes adoucies des dunes, et regardent au loin courir les barques légères. La peinture, ici, est faite avec des bruns et des gris d'une finesse incomparable. La *Vue d'Arnhem*, de la collection Suermondt, est aussi de 1646. Burger a bien connu ce tableau : c'est, dit-il, la vue d'une ville, avec ses monuments et ses maisons au bord d'un fleuve qui circule dans des lointains panoramiques, à la manière des paysages de Philip Koninck... Le ton de la couleur tourne à l'olive[1]. Ainsi Van Goyen, qui a cherché les gris blonds dans la *Cathédrale d'Utrecht*, arrive au vert bruni dans la *Vue d'Arnhem*; il est roux dans un *Intérieur de ville* (1647) que possède M. Sedelmeyer. Nous aimons beaucoup ce paysage sans arbres, où l'on ne voit que des maisons et un pont de pierre jeté sur un canal. Ce tableau, exceptionnel dans l'œuvre du maître, est admirable en effet pour la sûreté de l'exécution et la chaleur du pinceau.

C'est de cette époque, ou peu s'en faut, que datent certaines peintures de Van Goyen d'un caractère tout particulier. Dire que ce sont des grisailles, ce ne serait pas les désigner avec une précision suffisante. Ce sont en réalité des monochromies, qui sur une dominante d'un ton roux, marron, noisette ou cuir de Cordoue — font jouer les clairs et les vigueurs, sans s'écarter jamais du parti-pris adopté. Nul doute que de pareilles colorations ne soient tout à fait arbitraires. Ce sont de pures abstractions, comme celles du dessin et de la gravure qui, avec du noir et du blanc, font comprendre la verdure des arbres et l'azur du ciel. Mais, alors même qu'on ne prendrait ces grisailles rousses que pour un jeu du pinceau, il faut avouer que Van Goyen y a fait paraître une tenue, une volonté, on dirait presque une richesse qui n'appartiennent qu'aux maîtres. Ces paysages chimériques et charmants, espèces de sépias rembranesques, sont d'une exécution très-libre : un frottis léger caresse le panneau dont le ton se devine à travers les transparences de la couleur, et le peintre se contente parfois de l'à-peu-près du rêve.

Il avait en effet de la fantaisie ce naturaliste si assidu d'ordinaire à

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. I, p. 175.



PLAGE A LA TOUR-CARRÉE, TABLEAU DE VAN GOYEN (1646).

(Collection Sedelmeyer.)

reproduire dans leur réalité de tous les jours les humbles aspects des campagnes hollandaises. Il possédait aussi le sentiment, et c'est surtout dans ses marines qu'il l'a fait voir. Au temps de sa jeunesse, Van Goyen avait vu, dans les rivages de la mer, des canaux ou des fleuves, des spectacles reposés et comme endormis au milieu d'une atmosphère sereine; plus tard, et surtout après qu'il eut connu le grand agitateur Rembrandt, il remua le flot, il comprit les tumultes de la vague fouettée par l'âpre vent de l'hiver. C'est au moment où la jeunesse s'en va que l'on commence à goûter l'austère poésie du mauvais temps. Très-calme en 1633 dans la marine de l'ancienne collection de M. Étienne Arago, Van Goyen s'émeut en 1644, il exprime l'aspect douloureux de la nature dans la grande scène maritime que nous avons rencontrée chez M. Rothan et dont nous avons signalé l'accent poétique. Le Louvre nous montre une œuvre qui appartient à la même impression morale. On trouvera ici la reproduction de cette *marine*, qui est datée de 1647 et qui n'avait jamais été gravée. C'est un type excellent de la manière du maître à cette époque. Il ne serait pas impossible à un touriste hollandais de reconnaître le site dont le peintre s'est inspiré. A droite, au second plan, on voit trois moulins et la silhouette d'une ville que domine la tour carrée d'une église. La mer, ou pour mieux dire le fleuve abondant et large qui tout à l'heure va se perdre dans l'Océan, occupe, avec un grand ciel sinistre, tout le reste de l'espace. Quelques barques naviguent au premier plan. Ici encore, Van Goyen a montré son goût pour les grisailles : partout il a mis des gris énergiques, mais qui laissent cependant toute leur valeur aux bateaux noirâtres, aux brunes figurines qui les habitent. Sur le devant, un canot, monté par huit hommes, se défend, non sans peine, contre les brutalités du vent et de la mer. Ces figures sont d'une exécution abrégée, mais admirable de justesse et de décision. Van Goyen a souvent des emportements de pinceau qui révèlent en lui un contemporain de Frans Hals. Ce tableau, si peu regardé jadis, est bien près d'être une merveille.

Quand l'émotion entre une fois dans une âme choisie, elle s'y acclimate et elle y demeure. Si jamais Van Goyen a pu toucher le cœur, c'est par ses marines. Nous en connaissons plusieurs qui, pour le sentiment, rappellent celle du Louvre. Ce travail ne doit pas ressembler à un catalogue, et nous ne pouvons tout dire; mais nous ne nous pardonnerions pas d'omettre un tableau que M. Sedelmeyer nous a montré et dont l'éloquence est irrésistible. C'est une marine encore, signée du monogramme V. G., sans date. Elle doit être d'environ 1650, et nous ne sommes point surpris que Gustave Greux ait trouvé plaisir à la graver. La mer est violemment agitée ; le flot, fouetté par le vent, se soulève en



MARINE PEINTE PAR VAN GOYEN EN 1647; DESSIN DE M. LALANNE.

(Musée du Louvre.)

crêtes aiguës; un canot, difficilement dirigé par quelques pêcheurs, et une barque qui, si l'équipage était prudent, devrait carguer sa voilure, courent sur l'eau profonde et peu rassurante. Le ciel, qu'illumine par en bas une clarté d'orage, est noir dans les hautes régions, et, subitement la foudre y trace son serpent de feu. C'est là une marine d'un aspect tragique et désolé, un paysage digne des plus grands maîtres. Il y a dans cette mer démontée, dans ce ciel d'encre que traverse l'éclair blanc, une sorte de sauvagerie désespérée et shakespearienne que le placide W. Van de Velde n'a jamais connue et que notre Delacroix aurait aimée.

Dans un passage que nous avons cité, Burger assure que, vers la fin de sa vie, Van Goyen, devenu improvisateur, négligea son exécution et faiblit un peu. Cette assertion n'est peut-être pas des plus exactes. Si Burger était encore des nôtres, c'est un point que nous aimerions à discuter avec lui. L'élève éprouvant des voluptés secrètes à faire la leçon à son maître, nous irions avec celui qui nous a appris tant de choses, revoir aux bons endroits les œuvres significatives, et comme l'art de vérifier les dates est un très-grand art, nous montrerions à notre ami qu'en 1648, en 1650 et plus tard, Van Goyen avait encore bien du talent. La première de ces dates se lit sur le tableau qui appartient à M. Demidoff, le *Grand Arbre*, qui a été reproduit à la page 149 de ce volume; le second sur une charmante scène d'hiver, de la galerie Suermondt. Burger lui-même a reconnu tous les mérites de ce tableau, et c'est dans la *Gazette* qu'il a écrit : « Petit *Hiver* délicieux. En avant d'une auberge entourée d'arbres dépouillés, nombreux personnages sur la glace d'un fleuve, des patineurs, des gentilshommes et des dames, des paysans, des traîneaux, des chevaux : l'exécution est vive et perlée, la couleur très-brillante. » Ce tableau, qui par le choix du motif rappelle un sujet que Van Goyen avait traité dans sa jeunesse [1], présente une singularité dont il faut dire un mot. Il est signé deux fois, et il porte deux dates, 1650 et 1651. Cette profusion d'écritures n'est pas pour éveiller les soupçons. Nous connaissons plusieurs Van Goyen, qui sont doublement signés et datés. Quelquefois même, il y a entre les deux dates un intervalle assez respectable. La grande *Vue de Dordrecht*, dont on a une gravure par Mlle Marie Duclos et qu'on a vue à Bruxelles lors de

1. Ce motif, cher à H. Van Avercamp et à Esaïas Van de Velde, a beaucoup préoccupé Van Goyen. Il l'a repris en 1652 dans les *Patineurs*, de la collection Sedelmeyer. C'est le tableau dont la gravure illustre notre premier article. Respectueux de la chronologie, nous ne pouvions confondre cette peinture, où dominent les gris et les bruns, avec les tableaux de la *famille verte*.

l'exposition de la galerie de M. Wilson, est datée à la fois de 1644 et de 1653. N'est-ce pas là une lumière de plus sur les méthodes du peintre? Il commençait un tableau, il arrivait à se satisfaire, il signait son œuvre, et il l'oubliait pendant quelques années. Plus tard il la reprenait avec un esprit nouveau; il y ajoutait un détail, il revisait un accent, et la peinture étant ainsi complète et parachevée, il signait une seconde fois. Plusieurs, parmi les modernes, ont eu la même aventure : l'histoire des tableaux commencés, abandonnés et repris, est fréquente dans la biographie de Théodore Rousseau.

A l'époque où nous sommes parvenus, Van Goyen paraît avoir dessiné beaucoup. Il avait le crayon facile et presque lumineux. Dans une harmonie grise et où les vigueurs restent douces, il exprime les transparences de l'atmosphère. Sans parler des dessins des collections Suermondt et Sedelmeyer, le musée du Louvre en expose deux, qui sont exquis, *Paysages au bord de l'eau*, datés l'un de 1651, l'autre de 1653.

Avec cette habileté à rendre l'effet, dans un crayonnage clair et blond, il semblerait étrange que Van Goyen n'eût point fait quelques eaux-fortes. Il s'est en effet essayé dans la gravure. La question, disons-le tout de suite, n'est pas très-élucidée. Charles Blanc en a dit un mot dans sa notice sur Van Goyen de l'*Histoire des Peintres*. Il a expliqué combien les eaux-fortes du maître sont peu nombreuses, combien les épreuves en sont rares et il a remarqué que Bartsch ne les a point connues ou qu'il les a dédaignées. Charles Blanc en mentionne six, et même sept, en y ajoutant la *marine*, du cabinet d'Amsterdam, pièce octogone qui porte la date 1650 avec le monogramme. On la considère comme unique. M. Vosmaer a aussi parlé de cette gravure qui est, dit-on, traitée avec beaucoup de légèreté et d'esprit. Nul doute que s'il eût voulu s'y appliquer et se souvenir plus souvent des exemples d'Esaïas Van de Velde, Van Goyen n'eût réussi dans l'eau-forte. Il ne paraît y avoir cherché qu'un délassement de quelques heures, sorte de repos entre le tableau fini et le tableau commencé. Aussi Van Goyen n'occupe-t-il, comme graveur, dans l'école hollandaise, qu'une place qu'un peu plus de zèle aurait faite meilleure.

Mais Van Goyen avait tant de choses à dire avec le crayon et avec le pinceau! les bords de la Meuse et les rivages de la mer lui gardaient encore tant de spectacles! L'âge arrivait, mais son activité restait entière, et son pinceau devenait plus facile. Ce prétendu relâchement qu'on a cru remarquer dans sa manière aux dernières années de sa vie, n'est point une défaillance, c'est un changement de système. L'aventure de Van Goyen n'a pas été différente de celle de Frans Hals et de Rembrandt. Pour lui,

comme pour eux, la vie a été l'évolution rationnelle, le mouvement continu qui monte de la timidité à l'audace. Van Goyen a toujours marché vers la conquête de la liberté. Il faut faire état de ses derniers tableaux, car ils l'expriment tout entier. Les *Bords d'une rivière* (n° 181, du musée du Louvre) sont de 1653, et cette peinture n'est pas mauvaise, parce



MARINE PEINTE PAR VAN GOYEN EN 1653.

(Collection Sedelmeyer.)

qu'elle est aisée et vaillante. C'est aussi en 1653 que Van Goyen peignit la petite *marine* de la collection de M. Sedelmeyer, dont nous donnons la gravure. C'est une œuvre d'un caractère robuste et concentré. Le sentiment mélancolique domine dans l'abondance des noirs qui assombrissent la mer et le ciel, et qui, on peut le croire, n'ont pas été mis là au hasard. Il y a dans cette élimination de la lumière une tristesse systématique. L'exécution est simple et large. Qu'on s'imagine Rembrandt peignant avec du noir, au lieu de se maintenir dans ses teintes fauves, on aura une idée de cet éloquent tableau.

L'effacement de la coloration correspondait-il chez Van Goyen à ces

mélancolies qui, si souvent, viennent voiler les dernières pensées de l'artiste? Il serait imprudent de le dire. Le peintre vieillissant gardait la sérénité des années heureuses; son œil était sain, sa main prompte et sûre : il avait toujours pour la nature hollandaise des adorations infinies, et sans effort, comme un bon ouvrier, en paix avec sa conscience, il termina sa vie par un chef-d'œuvre.

Ici, le mot n'est pas excessif. On peut voir chez M. Sedelmeyer *le Pont près de la ferme,* dont une gravure accompagne cet article. Chose étrange : si ce tableau ne portait le monogramme V. G. avec la date 1655, la chaleur puissante des colorations ferait penser à un Albert Cuyp. Le parti-pris général étant emprunté à la note brune, le roux automnal des feuillages, la splendeur d'un soleil couchant viennent jeter sur toute chose une sorte de dorure. Les horizons s'éclairent de vapeurs transparentes; des tons marrons, à la fois puissants et veloutés, s'étalent sur les terrains du premier plan. Nous prononcions tout à l'heure le nom de Cuyp. Oui, c'est à ce grand peintre de la lumière que le tableau de Van Goyen fait songer. Tous ces grands Hollandais du XVII[e] siècle sont différents et tous se ressemblent, car leur pensée se tourne vers le même idéal.

Le Pont près de la ferme, est-il le dernier tableau de Van Goyen? Non. Indépendamment d'une marine, qui date aussi de 1655, et qui, d'après un renseignement fourni par M. Vosmaer, serait à Cologne, chez M. Ruhl, il existe un petit Van Goyen de 1656. Ce tableau, *les Bords d'un canal,* est au Louvre dans la galerie Lacaze. Il n'y fait pas très-brillante figure au milieu de la gaieté claire des Lemoine et des Boucher. Le motif est peu compliqué : au centre, sur une digue, une porte de ville, un chariot rustique qui se dirige vers cette porte, et à gauche, un large canal avec quelques barques. Le tableau est noir et triste : et cette fois, en effet, c'était la fin. Saluez le monogramme V. G. : vous ne le reverrez plus.

Honbraken nous apprend que Van Goyen est mort à la Haye en 1656. Cette indication, nous le savons, a été contestée. La réimprimer aujourd'hui au moment où elle tend à disparaître des catalogues autorisés, c'est prendre une attitude paradoxale; mais c'est aussi rendre ses titres à une date très-innocente et qui avait été à tort suspectée.

« Suivant quelques écrivains, Van Goyen serait mort en 1656. Ceci est parfaitement faux et en contradiction flagrante avec la date de 1664 que l'on trouve sur un *Hiver dans les environs de la Haye,* peint par lui et dont les figures sont de la main de Jan Steen. » Ainsi s'exprimait en 1856 M. Van Westrheene dans son volume, si intéressant d'ailleurs,

sur le gendre de Van Goyen. Il allait plus loin encore : il affirmait que Van Goyen était mort en 1666. Cette assertion a fait fortune. Dans son chapitre sur le musée de Rotterdam, Burger écrivait : « En 1664 il peignait une *Vue d'hiver*, animée des figurines de Steen et signée de leurs deux noms, suivant Van Eynden, qui la possédait. C'est seulement en 1666 qu'il mourut. »

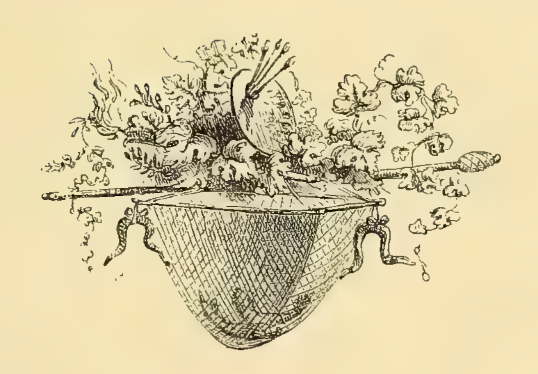
Dès que M. Van Westrheene et Burger eurent adopté la date de 1666, Houbraken fut regardé comme un radoteur. Le millésime nouveau fut accepté par les auteurs des catalogues de Dresde, de Rotterdam, et même par M. Reiset lorsqu'il rédigea la notice sur la galerie Lacaze. La date est aujourd'hui dans la circulation : il s'agit de la démonétiser.

On ne connaît pas un seul tableau de Van Goyen postérieur à 1656. L'*Hiver*, que possédait Van Eynden et dont nous ignorons le sort, peut fort bien être daté de 1664, sans que cette indication ait la moindre éloquence. Jan Steen aura trouvé dans la succession de son beau-père un paysage presque achevé ; il y aura ajouté des figurines et une date. Voilà tout. Mais nous avons ici mieux qu'une conjecture : en général, lorsqu'il y a des héritiers, il y a un mort. M. Van Westrheene l'a reconnu, et, corrigeant dans son livre sur Paulus Potter ce qu'il avait écrit dans son ouvrage sur Jan Steen, il nous fait assister à la Haye, en juin 1657, à la vente des maisons que possédait Van Goyen. C'est lui qui nous apprend que l'opération produisit 15,370 florins. Or cette vente fut faite à la requête et au profit des héritiers de Van Goyen, c'est-à-dire sa veuve Annetje van Raelst, ses filles Margaretha et Maria, ses gendres Jan Steen et Jacob de Claeu. Et l'on sait même les noms des acquéreurs qui devinrent alors propriétaires des deux maisons du *Kleine Bierkade*. Revenons donc à la date traditionnelle : les documents que nous avons cités ne permettent pas de croire que Honbraken se soit trompé : Van Goyen est mort en 1656.

Les débuts de l'artiste ayant été précoces, la période de production a duré pour lui près de quarante ans. Van Goyen a bien géré sa vie, et quoiqu'elle n'ait pas été longue, il a su y faire tenir beaucoup de travail et beaucoup de rêve. Au commencement, il se préoccupe de la réalité et il la voit par les yeux de son maître Esaïas van de Velde. Il peint des tableaux à la mode de 1620, avec toutes sortes de figurines et de détails spirituels et encombrants. Il est petit et compliqué. Un peu plus tard, il s'étudie à simplifier, et cette simplification élimine, d'une part, quelques-uns des habitants du paysage, d'autre part, plusieurs des tons qui faisaient obstacle à la grande unité silencieuse. Van Goyen est allé du composé au simple ; il s'est élevé de l'embarras à l'aisance, suivant ici

la voie qu'avaient ouverte Frans Hals et Rembrandt. Amusant et amusé aux premières heures, il s'est senti envahi peu à peu par l'émotion qui se dégage des spectacles de la nature, et il a laissé son cœur prendre la parole, particulièrement dans ses marines où le vent fait entendre sa plainte stridente, où le flot tourmenté interrompt et recommence sa lamentation inégale. Il a été ainsi un puissant initiateur, car il a, par son exemple, enseigné à Salomon Van Ruisdael des secrets mélancoliques, des poésies voilées que Salomon devait révéler à son glorieux frère Jacob. Mais ce que Van Goyen a surtout prêché, c'est l'unité de la coloration, le jeu discret des tons analogues et des valeurs disciplinées. Jamais un cri dans ses tableaux d'un vert grisâtre, d'un brun doré ou d'un blond roux. Sur son modeste drapeau où n'éclate aucune note violente, Van Goyen n'a voulu écrire qu'un mot : Tout pour l'harmonie.

PAUL MANTZ.



LES ARTS MUSULMANS[1]

DE L'EMPLOI DES FIGURES



On voit donc quels usages constants les artistes arabes avaient fait des figures, et dans les vases et dans les tentures; *la grande rotonde* que nous avons citée en était couverte. C'était d'après les ordres du vizir Yazouri que cette merveilleuse tente du khalife avait été fabriquée dans la seconde moitié du xe siècle de notre ère.

Le vizir Yazouri était un de ces seigneurs musulmans dont les richesses se répandaient en libéralités sur les artistes de son époque. Il aimait les lettres, il aimait les sciences, et sa protection éclairée appelait au Kaire les grammairiens, les poëtes, les théologiens, les juristes de tous les pays arabes de l'Asie, de la Sicile et de l'Espagne. Mais ce que le vizir préférait encore aux *Kacida* des poëtes, aux récits des conteurs de *Makamas*, aux entretiens des lecteurs du Koran, c'était les beaux livres ornés de dessins et d'arabesques; c'était les manuscrits à miniatures couverts de vignettes des imagiers arabes; c'était enfin, et par-dessus toute chose, les peintures et les tableaux des maîtres des diverses écoles de l'Orient. Aussi payait-il leurs œuvres à des prix exorbitants et traitait-il avec une magnificence digne d'un khalife les artistes qui quittaient leur patrie pour venir exercer leur art en Égypte. De ce nombre étaient deux peintres célèbres Ibn-el-Aziz et Kasir, l'un originaire de Bassorah, et l'autre de l'Irak. Yazouri les avait attachés à sa personne,

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XII, p. 97.

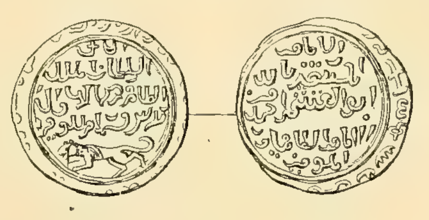
et les vastes salles de son palais, les riches appartements de ses kiosques étaient couverts de peintures exécutées par ces deux maîtres. Parmi les ouvrages de Kasir, on remarquait une almée dont les vêtements blancs se détachaient sur un fond noir ; la perspective avait été ménagée de telle sorte que cette figure semblait s'éloigner du spectateur et se faire un passage à travers le mur sur lequel elle était peinte. Ibn-el-Aziz, au contraire, avait représenté une danseuse drapée dans ses voiles rouges. Le fond du tableau était jaune, et, par un effet opposé à celui produit par Kasir, cette almée avait un relief tel, qu'elle paraissait s'avancer vers le spectateur. Cette habileté dans les procédés de la perspective semble avoir été commune aux peintres de cette époque, car Makrizy, en décrivant des escaliers figurés dans un palais du Kaire, nous dit qu'il était difficile de ne pas croire au premier aspect à l'existence d'un escalier véritable. Il ajoute que dans le Beït el Nôman se trouvait un tableau peint par un Arabe de la tribu de Khotma, représentant Joseph jeté par ses frères dans la citerne de Dothaïn : le corps nu, d'un blanc mat, se détachait sur un fond noir et sortait, pour ainsi dire, de sa prison souterraine.

Si nous nous en rapportons à Makrizy, nous voyons que pendant le xe siècle de notre ère la peinture fut en honneur chez les musulmans. Ainsi l'art s'était développé malgré les défenses de la religion ; ainsi les prescriptions interprétées par des commentateurs et mises au compte de Mahomet étaient tombées à cet égard dans l'oubli le plus complet. Il est vrai de dire qu'une grande partie du monde musulman obéissait alors aux Fathimites, et sous cette dynastie la loi mahométane, considérablement affaiblie, avait perdu de son autorité et de sa force. Pourtant les sulthans thoulounides qui avaient précédé ces princes dans la domination de l'Égypte ne s'étaient pas montrés plus orthodoxes. Et l'un d'eux, Khomaroïeh, voulant ajouter encore aux magnificences de son père Ahmed, avait fait placer dans une salle de son palais des bords du Nil sa statue, celle de ses femmes et des musiciennes de sa cour. Ces figures étaient en bois : elles étaient travaillées, dit encore Makrizy, avec un art admirable.

Elles portaient sur leur tête des couronnes d'or et des turbans enrichis de pierreries; un enduit magnifique couvrait leurs corps et représentait des vêtements de toute sorte et de toute nuance. Khomaroïeh, qui remplissait de statues les salles de son palais, était aussi amateur de peintures. Souvent il se rendait au couvent de Kosair pour voir un tableau qu'il ne se lassait pas d'admirer. Ce tableau, placé dans le sanctuaire du monastère, représentait la Vierge Marie. Il jouissait d'une grande réputation et attirait de tous côtés une foule de curieux.

En Espagne, dans cette contrée que les schismes religieux avaient atteinte moins profondément que les autres pays de l'islamisme, le Khalife Abd-el-Rahman fondait une ville pour satisfaire un caprice de femme. Ce prince n'avait-il pas placé au milieu même de son palais, et en l'exposant aux regards de tous, la statue de sa favorite Zehrah sous les traits de la Flore antique dont sa maîtresse portait le poétique nom? N'avait-il pas entouré la merveilleuse fontaine du *Patio* de douze figures d'animaux en or et en pierres précieuses, exécutées à la manufacture royale de Cordoue? Faut-il rappeler le passage dans lequel Ibn Bassam rapporte que le poëte sicilien Abou'l Arab, exilé en Espagne, se présenta un jour devant le roi de Séville, Môtamed, qu'il trouva occupé à admirer une foule de figurines d'ambre? Yacouti ne raconte-t-il pas que sur la cobba d'une des mosquées de Bagdad, on voyait la statue d'un cavalier tenant en main une lance? Le dôme d'un autre mosquée de cette capitale des khalifes était surmonté aussi d'une statue : elle représentait un homme qui marquait les heures. A Émèse, sur la porte d'une mosquée se dressait une statue bizarre : la partie supérieure offrait le buste d'un homme, la partie inférieure se terminait par une queue de scorpion ; les Orientaux se plaisaient à ces sortes de représentations fantastiques. Sur les tapis, sur les étoffes et sur les miroirs particulièrement, on rencontre fréquemment des sphinx ailés. Peut-être est-ce là l'animal que, suivant certaines doctrines musulmanes, Dieu avait placé dans le paradis : il avait des pieds de cerf, une queue de tigre et une tête de femme et Mahomet et Aly devaient le montrer aux élus. Est-ce cet *Anka* fabuleux auquel la crédulité des Arabes donnait des ailes et une figure humaine? Est-ce enfin l'*Alborac*, sur lequel le Prophète s'éleva jusqu'au septième ciel, en présence du trône de Dieu? On ne sait : toujours est-il que nous retrouvons fort souvent cette singulière figure. Le voyageur Ibn Batoutah, qui parcourait les pays musulmans au milieu du XIVe siècle, nous a laissé quelques notes curieuses, qu'il est bon de relever dans le sujet qui nous occupe. Il mentionne, en effet, dans quelques villes d'Orient des statues représentant des animaux. Les lions, principalement, ornaient les palais, les places publiques. Au Kaire, le pont des lions avait été construit par le sulthan Beibars : un fou mutila ces statues. C'était un certain Mohammed qui par là croyait se rendre agréable à Dieu. Le sulthan Mamlouk Beibars portait dans ses armes un lion que l'on retrouve aussi sur ses monnaies. Je ne fais que nommer ici la fontaine du *Patio de los Leones* à l'Alhambra, avec les lions qui la supportent : elle est si connue qu'il me suffira, je pense, de la mentionner.

Il y a quelques mois, le public de curieux et d'amateurs qui se presse à la salle des ventes de l'hôtel Drouot, a pu voir un précieux monument de l'art arabe. Il faisait partie de cette collection formée avec tant de goût et tant de soins par Fortuny. Ce petit musée était digne à lui seul d'une sérieuse étude avec ses étoffe orientales, ses beaux vases, ses faïences, avec son coffre d'ivoire orné d'inscriptions antiques, de figures d'hommes et d'animaux et qui présentait quelque analogie dans l'ornementation avec la cassette d'ivoire conservée à la cathédrale de Bayeux, ouvrage admirable par ses médaillons d'argent ciselés, niellés et dont le motif principal de la décoration capitale est un paon fréquemment répété. Pour nous, l'objet qui nous a paru le plus inté-



MONNAIE DU SULTHAN BEIBARS.

ressant est le lion en bronze qui a été acquis par M. Eugène Piot. Sa hauteur est de $0^{m},31$, sa largeur de $0^{m},37$. Une ouverture pratiquée sous le ventre et donnant passage à un tuyau correspondant à la gueule de l'animal, indique assez quel était l'usage de ce monument : il servait de fontaine. A la naissance du cou on lit ces mots : بركة كاملة نعمة شاملة *Bénédiction parfaite, bonheur complet.* Cette légende se répète sur chacun des flancs du monstre. On l'a retrouvé sur un cerf en bronze qui est à Séville et que me signale M. de Gayangos, le savant traducteur de l'historien arabe El Makkari. Elle se lit aussi, mais plus développée sur le griffon en bronze du Campo Santo à Pise, le monument le plus important que nous possédions de la sculpture arabe. Comme le cerf de Séville, comme le griffon de Pise, le lion de M. Eugène Piot remonte au xie siècle de notre ère.

Je pourrais allonger encore cette nomenclature et dresser la liste des monuments de cette sorte mentionnés par les historiens arabes et qui sont arrivés jusqu'à nous; mais j'ai hâte de rentrer dans mon sujet et de revenir aux représentations de la figure humaine. Aussi bien, en ce qui concerne les représentations d'animaux, les docteurs s'étaient montrés moins sévères dans l'interprétation de la loi. Mouradja d'Ohsson s'explique ainsi à ce propos en parlant du code religieux des musul-

mans. « Les images des animaux sont interdites aux fidèles à moins qu'elles ne soient très petites et presque imperceptibles à l'œil. Il serait même indifférent d'avoir des figures d'animaux sous ses pieds, ou derrière soi lorsqu'on fait la prière. Il est encore indifférent qu'une femme



LION EN BRONZE.

(Collection de M. E. Piot.)

musulmane fasse la prière le sein garni de médaillons d'or ou d'argent, frappés par les infidèles et portant l'empreinte de quelque figure, mais assez petites pour qu'elles échappent au premier regard de l'homme. Il en est de même du musulman qui s'acquitterait des devoirs du culte ayant sur lui des pièces monnayées en argent ou en or, qui représenteraient des figures d'animaux. » Il est aussi des accommodements avec le

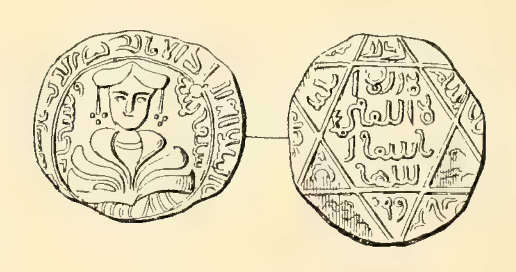
Prophète. Les casuistes pouvaient s'arranger de ces concessions. Mais que pensaient-ils aux époques où les graveurs de la monnaie prenant pour modèles les pièces grecques et romaines qui se rencontraient en grand nombre en Orient, mettaient en circulation les portraits des rois grecs et des empereurs de Rome et de Constantinople? Ce monnayage dura près d'un siècle et demi. Il eut des ateliers dans un grand nombre de villes de l'Asie et de la Syrie : à Mardin, à Miafarkin, à Amida, à Djezireh, à Mossoul, à Alep, etc. Il n'appartenait pas, il est vrai, à des dynasties purement arabes. C'étaient ces Turkomans envahisseurs de l'empire des khalifes, devenus souverains d'un grande partie de l'Orient pendant tout le cours du XIIe siècle et pendant les premières années du XIIIe, c'étaient les sulthans Ortokides, les Atabeks de l'Iraq qui marquaient leurs monnaies des types empruntés aux médailles anciennes et aux espèces chrétiennes ayant cours dans leurs États. Il est facile de reconnaître dans ces pièces aux légendes arabes les portraits des rois d'Égypte ou de Syrie, ceux d'Auguste ou de Néron, de Constantin, de Héraclius, de Jean Comnène et de remonter par les imitations aux monnaies byzantines avec leurs représentations du Christ et de la Vierge. Le graveur musulman n'est pas fort adroit et ses copies sont loin d'être parfaites; cependant il est telles de ces pièces qui dénotent chez l'artiste une véritable habileté de main. Je citerai la monnaie de l'Ortokide Nour-ed-din Mohammed au type de la monnaie de Séleucus II, roi de Syrie. Elle



MONNAIE DU PRINCE ORTOKIDE NOUR-ED-DIN MOHAMMED.

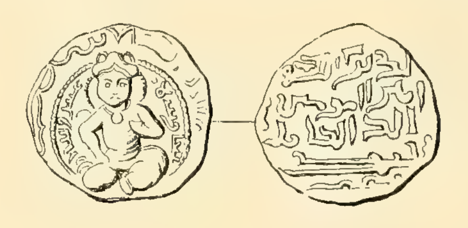
est frappée l'an 578 de l'hégyre. Dans quelques-unes de ces médailles, l'artiste, se dégageant de l'imitation, prend ses motifs dans la vie qui l'entoure. Il grave des sujets empruntés aux idées arabes et parfois il représente le souverain assis, à l'orientale, sur son trône et tenant le globe du monde à la main. C'est le portrait de Nedj-ed-din Ayoub, prince de Khelat, que nous trouvons sur sa monnaie. Le roi est vu de face; il est coiffé du turban royal d'où pendent deux bandelettes terminées par trois perles. C'est le portrait du roi Ayoubite d'Arménie El Aschraf

Mousa qui se dessine sur sa médaille. Nous rencontrons partout sur les pièces des Otokides et des Octabeks des types *animés :* un fils de Zenghi Abou'l Fatha Mohammed mettait sur ses pièces saint Georges terrassant



MONNAIE DE NEDJ-ED-DIN AYOUB.

le lion. Quelques petits princes Seldjooukides se servaient, eux, de types empruntés aux monnaies des croisés. Les relations constantes entre les



MONNAIE D'EL ASCHRAF MOUSA.

peuples envahisseurs et les peuples envahis imposaient ces échanges entre les Arabes et les chrétiens. Parfois les croisés imitaient la monnaie

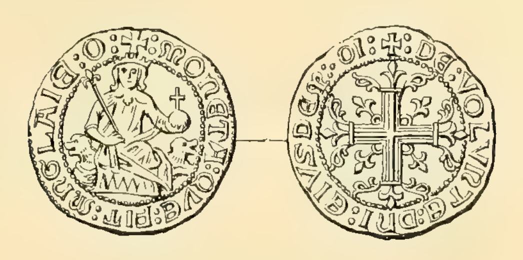


MONNAIE D'ABOU'L FATHA MOHAMMED.

purement musulmane et se servaient de caractères arabes : parfois aussi les princes musulmans frappaient leurs pièces aux types chrétiens. Ainsi

faisait cet émir de Magnésie Ssarou Khan dont les monnayeurs prenaient pour modèle la monnaie de Robert d'Anjou qu'ils entouraient de cette légende latine :

MONETA. MAGNESIE. SARCANI.
DE. VOLVTATE. DNI. EJVSDEM. LOCI.



MONNAIE DE SSAROU-KHAN.

Le XIIIe siècle fut l'époque où se produisirent en grand nombre ces artistes, ces graveurs sur métal qui ont fait de la damasquinerie un art essentiellement arabe. Un géographe musulman, Ibn Saïd, nous apprend que, de son temps, en 1273, les habitants de Mossoul jouissaient d'une grande réputation dans la fabrication des vases de cuivre, et que les produits de leur industrie s'expédiaient à l'étranger pour les princes et pour les riches seigneurs. Les musées, les collections particulières nous offrent de nombreux ouvrages de ces damasquineries avec ces vases, ces aiguières, ces ustensiles en tous genres, ces plats, ces flambeaux que le cuivre et le métal d'alliage servaient à confectionner; c'est un art dont l'histoire pourrait facilement se faire, car il nous est possible de déterminer l'âge d'un objet, soit par le nom du possesseur, — ce nom appartenant presque toujours à un sulthan, soit par les caractères de l'inscription; et peut-être reviendrai-je un jour sur ce travail. Mais pour me renfermer dans le sujet qui nous occupe, je ne veux parler ici que de monuments sur lesquels on voit des figures. On en connaît une assez grande quantité. L'abbé Lanci, qui s'est occupé de cette question dans son *Trattato delle Simboliche rappresentanze Arabiche* en signale de fort curieux. Ils appartiennent pour la plupart aux musées et aux galeries particulières d'Italie ou à ce trésor célèbre de *Donna Olympia* de la villa Pamphili. M. Reinaud, dont l'excellent livre : *Description des monuments musulmans du cabinet de M. le duc de Blacas,* a ouvert, en la facilitant, l'étude de l'archéologie et de l'épigraphie musulmanes, a décrit quelques pièces de ce genre. La plus importante dont ce savant ait donné l'explication

est assurément le vase exécuté à Mossoul, dans le mois de regeb de l'an six cent vingt-neuf, par Schodgia, fils de Hanfar. Sur la panse du monument sont représentées, encadrées dans dix médaillons, des scènes diverses de la vie orientale. C'est la chasse au faucon ou à l'once, c'est la chasse menée par des meutes de chiens, c'est la lutte, le concert, la danse, les almées; c'est enfin le tableau des habitudes d'un peuple.



VASE ARABE.

(Collection Louis Fould.)

Dans le catalogue de la collection Louis Fould, publié par M. A. Chabouillet, je trouve aussi de curieuses pièces du même genre. Ces représentations se reproduisent sur des flambeaux en bronze, sur un vase à anse circulaire en forme de seau de l'art le plus exquis. Les cabinets d'amateur, soit à Paris, soit à Londres, recherchent depuis tantôt vingt ans ces précieux monuments de l'art arabe. Il nous serait facile de dresser une liste de ces monuments sur lesquels l'artiste musulman a représenté des figures humaines. La légende échapperait parfois en raison de

l'excessive recherche dans les lettres et dans l'emploi capricieux des caractères. Il faut que l'œil soit averti. Le département des antiques de la Bibliothèque nationale possède une coupe arabe du XIIIe siècle, sur laquelle on remarque six médaillons, occupés par six personnages à cheval, chasseurs ou guerriers. Sur le bord extérieur de cette coupe court une frise composée de personnages et d'animaux. M. de Longpérier qui,



FRISE D'UNE COUPE ARABE DU XIIIe SIÈCLE.

le premier, étudia ce monument, fut frappé de l'étrange tournure des personnages et de la bizarrerie de leur attitude. Après un examen des plus attentifs, ce savant reconnut que sous ces figures de guerriers, de chasseurs et d'animaux se déguisait une légende dont nous ne donnons ici que les premiers mots :

العز الد ايم والدصم

Honneur durable et victoire.

HENRI LAVOIX.

(*La suite prochainement.*)



POINT DE VUE PARTICULIER

SUR CALLOT



IL est des hommes nés sous une heureuse étoile, qui puisent si abondamment dans les coffres de la Renommée et lui enlèvent de tels lopins de réputation qu'il en reste à peine pour ceux de leurs contemporains qui les valent et parfois les surpassent. Je pense à quelques artistes, Benvenuto Cellini, Salvator Rosa, Jacques Callot, gens d'un certain mérite, au char desquels se sont attelés tour à tour biographes, romanciers, auteurs dramatiques et naturellement la foule. Pour avoir été mêlés à quelques aventures, ces artistes ont été pour ainsi dire encadrés avec leurs personnages, et comme le public s'intéresse particulièrement aux aventuriers, aux matamores, aux pourfendeurs, on a toujours voulu voir dans Benvenuto Cellini et Salvator Rosa des artistes de cape et d'épée, sans trop s'inquiéter de leurs œuvres, de même que les gueux, les bouffons et les bohémiens devaient depuis deux siècles former cortége à Callot.

Le graveur est même devenu un terme de comparaison dans l'ordre du grotesque « *Dans le goût de Callot, Fantaisies à la manière de Callot,* » et peu s'en est fallu que son nom ne forçât les portes du dictionnaire et ne prît la place de celui de « fallot ».

J'ai à diverses reprises, et à des âges différents, feuilleté l'œuvre du graveur lorrain pour y chercher ce *feu*, cette *fougue*, ce *génie*, sur lesquels les biographes ne tarissent pas. « Pourquoi ne puis-je me rassasier de tes ouvrages bizarres et fantastiques, ô maître sublime! » est un mot d'Hoffmann qui m'était resté dans l'esprit. Et chaque nouvelle étude de Callot me renforçait dans l'idée qu'il fallait le regarder comme un graveur raisonnable, d'une imagination médiocre, qui n'avait peut-être pas la valeur de son contemporain Abraham Bosse, l'homme qui donne le mieux l'idée des costumes, des professions et des façons d'être des gens

de son époque. Un écrivain a particulièrement insisté sur « la verve comique qui étincelait dans les dessins » de Callot, lorsqu'il étudiait chez son premier maître en Italie. De même, paraît-il, dans son enfance cette même verve « s'épanchait, sans s'épuiser jamais, dans d'innombrables caricatures où chaque personnage de sa connaissance était représenté avec son ridicule le plus saillant [1] ». Ces dessins d'enfance, de jeunesse, qui les a vus? Dans quelle collection se trouvent-ils? Pour en retrouver trace, il faut se reporter à l'œuvre du graveur.

Trois séries sont à consulter : les *Balli di Sfessania*, les *Varie figure gobbi*, gravées à Florence en 1616, et les *Capricci di varie Figure*, dans lesquelles quelques rares grotesques sont mêlés à des figures et des attitudes régulières.

Les planches de masques et de bouffons italiens forment à peu près un dixième de l'œuvre de Callot, et ce sont elles qui ont le plus contribué à la réputation d'un homme qui était avant tout un graveur correct de fêtes princières, de siéges, de sujets pieux. L'imagination du public a considérablement travaillé pour travestir d'un habit de fou un artiste raisonnable et patient.

Je ne demande pas mieux que de m'égayer aux danses dégingandées de Cocodrillo, de Gian Farina et de Franca Tripa; les seringues mêlées aux mandolines ne me choquent en quoi que ce soit; Pulcinello déclarant sa flamme à la signora Lucretia, je l'admets, comme aussi ce personnage qui s'appelle du nom invraisemblable de Cucurucu; mais je ne retrouve pas la variété de comique suffisante dans les *Balli di Sfessania* : ce cahier d'eaux-fortes, qui n'est pas gros, se répète invariablement à chaque page. Et ils doivent accuser Callot de pénurie comique les Italiens qui sont doués d'une verve endiablée, eux dont la mimique est gesticulante, spontanée, vivante et remuante.

Si Callot donne une idée, quoique bien effacée, des acteurs de tréteaux de Florence qui devaient encore exagérer la pantomime des comédiens d'un ordre plus élevé de leur temps, son second cahier, *Varia figure gobbi* (*fatto in Firenza, l'anno* 1616), qui contient de petits personnages tous bossus, tous à grosses têtes, tous à gros ventres, est d'une infériorité et d'une faiblesse marquées.

La seule qualité de ces petites pièces, qualité un peu négative, gît dans la pointe sérieuse qui traduit le branle et les contorsions de cette bande de fantoches. Le graveur est resté impassible en reportant sur son

1. Ed. Meaume. *Callot, recherches sur sa vie et ses œuvres. Catalogue de l'œuvre, suite au Peintre-graveur français de Robert-Dumesnil.* 2 vol. in-8°. 1860.

cuivre la nature frétillante de ses personnages. C'est un cas sur lequel Diderot n'eût pas manqué de s'arrêter dans le *Paradoxe du comédien*, à savoir si l'artiste qui doit émouvoir, attendrir, provoquer la gaieté, a besoin lui-même de partager cette émotion, ce rire, cet attendrissement. Pour moi, je crois qu'une émotion ne peut être déterminée dans le public que par un homme ému, et qu'un artiste qui ne s'amuse pas le premier de son œuvre, court grand risque de laisser le public froid. Qu'est-ce qu'un livre, un tableau, une œuvre musicale, sinon la vibration d'une âme particulière qui ressent vivement et par là détermine les mêmes sensations dans le public? L'âme de Callot manquait de ces vibrations qu'on est certain que partageait le grave Rabelais dans ses bouffonneries.

Ces grotesques sont donc peu de chose dans l'œuvre considérable du graveur lorrain, et on est étonné que la postérité les ait accrochés dans son petit Musée où même les merveilles n'entrent que difficilement. Il resterait alors à l'avoir de Callot la *Tentation*, sa pièce capitale, celle où affluent les diableries de toute nature.

Au risque de choquer les esprits cramponnés à la tradition, et qui se rendent rarement compte par eux-mêmes de leurs sensations, j'avoue que cette fameuse *Tentation* me laisse absolument froid, et qu'elle me semble le contraire du fantastique. A regarder l'ensemble, on trouve, avec un manque d'effet, une sécheresse que fait comprendre l'opinion sensée de Mariette : « Callot était né pour être l'inventeur de minuscules productions qui, dans un très-petit espace, représentassent de grands sujets. » Ici le champ est beaucoup trop vaste pour les figures lillipu-tiennes du graveur; mais il faut voir les détails. L'acteur principal, le grand diable qui semble descendre des frises du théâtre et qui appelle tout d'abord l'attention par son envergure considérable, manque de l'accent d'étrangeté que les Orientaux apportent dans leurs représentations surnaturelles. Une figure monstrueuse doit avoir son caractère typique particulier comme une figure angélique. Qu'il soit terrible ou comique, un monstre ne s'en rattache pas moins à de certaines lois fantastiques dont les Chinois et les Japonais ont donné de nombreux types.

Ce personnage qui lance autour de saint Antoine tant de larves capricieuses, de diables et de chimères, Callot l'a fait menaçant et d'une humeur farouche. Il n'inspire pas de sympathies. Si du père on passe aux enfants que sa gueule a vomis, on verra que la plupart sont chargés d'assourdir les oreilles du saint par une musique et des détonations empruntées invariablement à l'arsenal du dieu Crepitus. Ces acteurs de second ordre appuient presque tous l'embouchure de leur trompette à une ouverture qui n'est pas précisément la bouche; la fumée de leurs

détonations sort invariablement par le même orifice, et le burin du graveur n'est ni assez varié ni assez plaisant pour faire oublier cette unité de situation.

« Callot sut introduire dans ce chef-d'œuvre, *la Tentation,* un mélange de sérieux et de comique, de grotesque et de grandiose, digne du Dante et de l'Arioste, » dit le biographe déjà cité.

Qu'un Lorrain vante le patriotisme du graveur refusant de graver une planche que lui commandaient des adversaires triomphants, rien de mieux. Mais mettre l'auteur de la *Divine Comédie* au même rang qu'un ouvrier patient, voilà qui passe les bornes et fera bien sourire de nos enthousiasmes artistiques sans limites la génération raisonnable qui suivra.

Ceux qui connaissent les vieux maîtres flamands, Jérôme Bosch, Breughel d'Enfer, savent d'ailleurs combien Callot a emprunté à leurs planches symboliques de détails pour sa *Tentation.* Ceux-là, les peintres flamands du XVIe siècle étaient pleins d'imaginations compliquées, débordantes, confuses. Travailleurs infatigables, ils ont bourré leur grange d'un tel amas de drôleries, de rêves fantasques, de symboles étranges, que les artistes qui leur succédaient y trouvaient tous à puiser.

Mais Callot, on peut l'effacer de la liste des « drôles. » Ce ne sera pas tâche facile, tant l'imagination l'emporte sur la réalité, tant les opinions de convention et qui se perpétuent forment glu et prennent les esprits légers et assoupis et même parfois les esprits réfléchis.

J'ai été vivement frappé par un détail dramatique prouvant la force de l'imagination. Rossel, condamné à mort pour avoir pris part à l'insurrection de la Commune, attendit longtemps la fin de son sort. Fièvre politique, orgueil mis à part, l'homme était intelligent et ses facultés eussent pu être tournées vers un but plus élevé que de commander des troupes d'insurgés maniaques. A quelles occupations Rossel se livre-t-il dans son cachot pour échapper à la solitude, aux angoisses d'une condamnation à mort? Il copie à la plume des figures de la série des *Gueux* de Callot. Il les commente et y joint des annotations ingénieuses qui prouvent combien il croit à la réputation du graveur.

J'aurais compris le condamné lisant une grande œuvre philosophique, un philosophe ou un sceptique, Platon ou Montaigne; mais je reste pour le moins étonné d'un tel emploi de derniers jours comptés, et de l'admiration du méticuleux et froid Callot dont la place est marquée dans le *Dictionnaire des graveurs,* mais qui ne doit occuper qu'un bien petit coin à l'arrière-plan du petit groupe des maîtres véritablement fantasques.

CHAMPFLEURY.

JULES JACQUEMART[1]

5° LES GEMMES ET JOYAUX DE LA COURONNE.

(Suite.)

Nos 124 à 184.

128. Pl. 5. — Vase antique de sardonyx. — Monument infiniment précieux, monté et transformé, au xiie siècle, pour le service de la messe, puis offert par Suger au trésor de l'abbaye de Saint-Denis.

La morsure de cette planche a, dans son *premier état*, un effet peu accusé; l'anse d'orfévrerie comme le bec sont légèrement mordus; les pierres enchâssées dans le filigrane manquent de vivacité de ton. La planche n'est pas signée.

Deuxième état : L'effet est déterminé par un modelé brillant et ferme et par l'ombre qui colore l'anse dans tout son développement. Les lettres de l'inscription niellée sur le pied du vase sont glacées d'un léger travail de pointe sèche.

Troisième état : Les dernières finesses sont mises, et la signature apposée au bas de la planche.

129. Pl. 6. — Vase antique de porphyre. — C'est le célèbre *Vase de Suger*, en porphyre rouge, serti au xiie siècle dans une monture d'argent doré représentant un aigle aux ailes déployées et qui fut conservé jusqu'à la Révolution dans le trésor de Saint-Denis.

A coup sûr, c'est une des pièces les plus précieuses de la collection de France par son incomparable caractère d'originalité et par la sauvagerie de son style, et la planche de M. Jacquemart, la plus fière et la plus grandiose peut-être de tout l'ouvrage. Le travail de la monture, repoussée et finement incisée de hachures qui simulent les plumes de l'aigle, a une force et une acuité toutes métalliques. Le porphyre rouge moucheté de blanc, dont le poli gras et onctueux reçoit doucement la lumière, est d'un rendu prodigieux; on en voit la couleur

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XI, p. 559-572, et t. XII, p. 69-80 et 240.

sombre et patinée, on en sent la pesanteur massive. Cette planche est un chef-d'œuvre dans toute la force du terme.

Premier état : Très-beau dessin qui ne demande qu'à être étoffé; les reflets se voient trop et le modelé des ors manque de force.

Deuxième état : Tout est accordé, corrigé; la planche est parfaite, mais elle n'est point encore signée.

Troisième état : La signature est ajoutée en bas, à gauche.

130. Pl. 7. — Vase d'Alienor d'Aquitaine. — Encore une merveille pour la valeur historique et la rareté du travail de la monture.

L'eau-forte est une des plus remarquables de la série des vases en pierres dures montés. Le cristal de roche, épais, peu transparent et imparfaitement taillé à facettes, alternant comme les alvéoles d'une ruche, est rendu dans la gravure avec son caractère spécial, et la cassure antique, qui le fragmente, en rehausse admirablement l'effet en faisant apprécier son épaisseur exceptionnelle. Les travaux de filigrane, le petit médaillon émaillé, les pierres qui alternent avec les perles fines, tout est détaillé d'une façon exquise, avec la même facture fine et mordante que pour le *Vase de Suger*.

Premier état : Préparation excellente; beaucoup de parties sont définitives. Dans le pied du vase, les imperfections sont surtout sensibles : les blancs détonnent dans l'ensemble.

Deuxième état : L'effet est coordonné, la gravure terminée mais non signée.

Troisième état : Définitif; au bas de la planche est ajouté : *J. Jacquemart, delin. et sculp.*

131. Pl. 8. — Patène du Calice de Suger. — Très-belle planche d'après une pièce qui n'est pas moins précieuse que les précédentes. C'est un disque de serpentine, de travail oriental, avec incrustations d'or et monture d'orfévrerie enchaînant des pierres fines, exécutée au XIIe siècle.

Premier état : Sorti pur et brillant de l'eau-forte, il semble ne manquer qu'un peu de diversité dans les tons, mais, en le rapprochant de l'état suivant on est alors frappé de tout ce que l'artiste a su y ajouter.

Deuxième état : Les pierres enchâssées dans la bordure ont pris leurs colorations propres; le fond de serpentine a pris sa valeur, et les poissons incrustés d'or s'en détachent en clair.

Troisième état : Les poissons sont relevés de petits coups de burin qui simulent des écailles, comme dans l'original. La planche est finie et signée.

132. Pl. 9. — Buire orientale en cristal de roche. — M. de Longpérier, M. Barbet de Jouy, et plus récemment M. Henri Lavoix, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, ont fait ressortir l'importance de ce vase comme spécimen de l'art arabe au Xe siècle. Il provient également du trésor de Saint-Denis.

L'eau-forte de M. Jacquemart est des plus remarquables, surtout par la façon dont les inscriptions et les ornements en relief conservent, au milieu du miroitement de la matière, leur rectitude et leur style.

Premier état : Peu différent du suivant; la masse colorée de la panse du vase est traitée avec un travail sommaire qui, dans l'état suivant, sera repris et assoupli.

Deuxième état : Après la retouche indiquée et quelques autres dans le fond du vase.

Troisième état : La planche est signée.

133. Pl. 10. — Agrafe du Manteau royal de saint Louis.

Le fond, à fleurs de lis sans nombre semées sur émail bleu, est une merveille d'habileté, et l'on ne saurait assez louer la précision que l'artiste a su apporter dans la pondération de ses valeurs pour superposer, sans froideur et sans confusion, tant d'effets si divers : le fond net et glacé de l'émail, le semis de fleurs, correctes et symétriques, dont la pointe poursuit impitoyablement le dessin dans les parties claires comme dans l'ombre estompée des moulures, et la grande fleur de lis royale qui s'épanouit au centre avec son faisceau d'émeraudes, d'améthystes et de rubis.

Premier état : Très-bonne préparation; le fond d'émail est au-dessous du ton, et la fleur de lis réservée entièrement blanche.

Deuxième état : Le fond est recroisé d'une seconde taille et les réserves légèrement teintées.

Troisième état : Quelques légères retouches d'ensemble et la planche signée.

134. Pl. 11. — Joyaux des xie, xiie, xiiie et xive siècles.

Le *premier état* est presque achevé, la monstrance de lapis seule n'est que légèrement mordue.

Deuxième état : Le dernier objet est monté de ton et terminé, ainsi que la bague de saint Louis, dont les fleurs de lis étaient réservées blanches dans l'état précédent.

Troisième état : La planche est signée.

135. Pl. 12. — Reliquaire. — Tout le monde a remarqué dans les vitrines de la Galerie d'Apollon ce spécimen si riche de l'orfévrerie au xve siècle, où l'éclat des perles et des émaux le dispute à celui de l'or et des pierreries.

La planche, qui est très à l'effet et très-pittoresque, fait véritablement illusion pour la variété de coloration des émaux.

Premier état : L'architecture d'orfévrerie est franchement accusée par des valeurs fermes; les détails de demi-teintes négligés.

Deuxième état : Beaucoup de travaux ajoutés; les noirs sont nourris et reliés les uns autres par des tons de passage.

Troisième état : Beaucoup de modifications encore apportées à l'effet par des travaux légers qui glacent les parties de métal. Cet état se distingue facilement du précédent par les perles du sommet qui n'étaient indiquées qu'au trait et qui sont maintenant modelées.

Quatrième état : La planche achevée est signée.

136. Pl. 13. — Drageoir de cristal de roche.

Premier état : Excellent; la vasque du vase demande seule quelques retouches.

Deuxième état : Des hachures viennent se confondre avec les premières pour augmenter l'effet et le relief de la coupe.

Troisième état : La planche achevée est signée. 1864.

137. Pl. 14. — Vase antique de sardoine.

Pièce d'une couleur puissante, d'un noir velouté admirable, et plus étonnante

encore, s'il est possible, comme réussite d'effet, que celle de même nature que nous avons décrite plus haut. Même reflet de fenêtre, sur le flanc poli du vase, avec la perspective du Carrousel et des bâtiments du Louvre.

Premier état : La planche presque à son point définitif, sans signature.

Deuxième état : Quelques travaux sur le reflet, un peu trop sensible à la première morsure, de la fenêtre de l'atelier. Signé. 1864.

138. Pl. 15. — Bassin en cristal de roche.

Premier état : Le bassin, présentant un petit côté pour faire voir l'anse avec son mascaron profondément refouillé et sa feuille d'acanthe à l'antique, ne se détache pas suffisamment sur le papier.

Deuxième état : Un fond qui va se perdant affirme les contours du vase.

Troisième état : La planche est signée.

139. Pl. 16. — Épée de François Ier. Nous en donnons un dessin de M. Jacquemart.

Premier état : Eau-forte pure presque définitive; quelques blancs à reboucher dans la fusée émaillée.

Deuxième état : La lame, d'abord très-claire, est ici colorée de traits parallèles.

Troisième état : La planche est signée.

140. Pl. 17. — Aiguière de cristal de roche.

Cette planche est admirable; le cristal éclate de lumière. L'épreuve d'essai que nous avons sous les yeux est tellement surprenante de miroitement, de transparence et de finesse, que nous regrettons presque que, pour faire mieux sentir les détails, l'artiste ait dû, en insistant sur son premier travail, calmer un peu l'effet. Le peintre a dû regretter ce que le dessinateur réclamait.

Premier état : C'est l'eau-forte pure dont nous venons de parler.

Deuxième état : Les écailles et les nageoires du monstre qui forme l'anse sont plus nettement dessinées.

Troisième état : La planche est signée.

141. Pl. 18. — Vase de jaspe oriental. — C'est le vase que reproduit plus loin le dessin de M. Jacquemart.

Pièce fine et délicate, d'un coloris éblouissant.

Premier état : Effet définitif presque entièrement obtenu; la planche est signée. 1864.

Deuxième état : Les jaspures du vase sont un peu adoucies et le modelé en est plus accentué. Les petites figures de sirènes, qui forment bague autour, sont aussi revues et plus nettement dessinées.

142. Pl. 19. — Hanap de cristal de roche.

Nous serions tenté de répéter ici, comme une critique absolument relative d'ailleurs, ce que nous faisait dire le premier état du dragon dans la planche 17. Il est des cas où l'impression prime-sautière doit être respectée avec la fraîcheur de la première morsure; la couleur perd alors ce que gagne l'expression du rendu.

Premier état : Brillante et vive eau-forte. La signature y est.

Deuxième état : Quelques travaux de pointe sèche pour modeler davantage les détails et faire tourner la pièce.

143. Pl. 20. — Coupe de jaspe oriental.

Premier état : Le travail, très-fin de pointe, est insuffisamment mordu.

Deuxième état : La planche est arrivée à son effet.

Troisième état : La signature est ajoutée.

144. Pl. 21. — Bouteille de cristal de roche.

Premier état : La planche est faite, sauf quelques légers raccords dans les ombres qui donnent au cristal sa transparence et son relief.

Deuxième état : Les quelques hachures qui assouplissent le travail sont ajoutées. La planche est signée.

145. Pl. 22. — Coupe de jaspe (xvi[e] siècle).

Cette délicate pièce est venue dans sa perfection du premier coup.

Premier état : La signature seule manque.

Deuxième état : La planche signée. 1864.

146. Pl. 23. — Drageoir de cristal de roche.

Mordue juste à point, la première épreuve est excellente; quelques traits de pointe sèche se distinguent pourtant, qui donnent au second état une plus grande délicatesse et plus de perspective aussi à la vasque.

Premier état : La planche est dejà signée.

Deuxième état : Les retouches indiquées plus haut sont faites avec une adresse extrême.

147. Pl. 24. — Coupe de jaspe de Sicile.

Premier état : La matière, un peu pâle de ton, manque de modelé. La planche est signée.

Deuxième état : L'effet est remonté et la couleur du jaspe extrêmement riche et variée; quelques taches blanches attirent trop l'œil encore.

Troisième état : Ces points trop clairs sont calmés et rentrent dans le modelé général.

148. Pl. 25. — Drageoir de cristal de roche.

La pièce est présentée à contre-jour, donnant un effet de transparence très-heureux; le pied et la base sont absolument étonnants de limpidité et d'éclat.

Différences d'états peu sensibles; la planche est signée dès l'origine.

Premier état : Le triton et le monstre marin gravés dans le cristal sont trop blancs et nuisent au modelé de la nef.

Deuxième état : L'ensemble est meilleur; la pièce tourne mieux.

149. Pl. 26. — Drageoir de jaspe oriental.

Cette pièce est superbe de couleur, et le travail, franc et souple, a une puissance merveilleuse.

Premier état : Quelques taches de la pierre paraissent trop et enlèvent un peu de la profondeur du vase. La planche est signée.

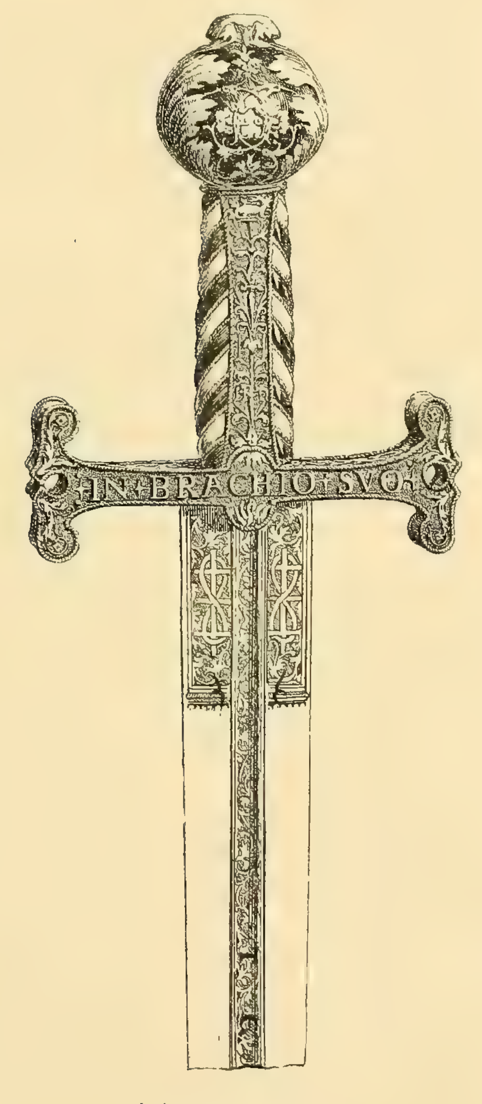
Deuxième état : Le bord du devant, plus assombri, aide à la perspective de l'autre.

150. Pl. 27. — Nef de cristal de roche.

Cette planche est, au même degré que l'original qu'elle reproduit, un pur chef-d'œuvre. Sur les flancs du vase se déroulent dans la transparence lumineuse

du cristal des sujets en intailles représentant des scènes du déluge, empruntées aux *Métamorphoses d'Ovide*. Nous en donnons un dessin de l'artiste.

Très-fine et soyeuse dans ses miroitements, l'eau-forte est venue à souhait à la première morsure.



ÉPÉE DE FRANÇOIS Ier

(Musée du Louvre.)

Premier état : Épreuve non signée, mais sur laquelle nous ne trouvons pas de différences sensibles avec l'épreuve définitive.

Deuxième état : La planche signée.

151. Pl. 28. — Salière en lapis-lazuli.

Une des plus jolies pièces de la série; elle est venue d'emblée; quelques retouches à peine sensibles différencient les états.

Premier état : Un peu taché par places. La planche est signée.

Deuxième état : Les accidents de coloration de la pierre sont adoucis et subordonnés au modelé de l'ensemble.

152. Pl. 29. — Verre de cristal de roche.

Pièce fort adroitement faite et qui présentait de grandes difficultés, avec ses limpides transparences et les fines gravures qui couvrent tout le calice, ses délicates moulures et ses oves en relief. Tout cela est traité avec une légèreté de pointe inimaginable.

Premier état : L'effet est obtenu; il ne reste qu'à épurer les détails, adoucir les passages.

Deuxième état : Ce travail de netteté et de précision est achevé.

Troisième état : Quelques traits ajoutés encore, et la planche signée.

153. Pl. 30. — Coupe de jaspe oriental et Vase de cristal de roche.

Pièce intéressante par la façon dont elle met bien en opposition deux matières, le jaspe aux tons foncés et puissants, et le cristal transparent; et deux procédés de gravure caractéristiques, un effet noir et un effet blanc.

Premier état ; La pierre du vase manque par places de morsure. Dans un endroit de la coupe se voit un clair qu'un reflet eût pu expliquer et qui lie plus étroitement les deux pièces ensemble; dans l'état suivant, ce clair a disparu. La signature est au bas de la planche.

Deuxième état : Le ton du jaspe est homogène et riche.

154. Pl. 31. — Vase a boire de cristal de roche (xvie siècle).

Planche très-fine et très-délicate de pointe; différences d'états peu sensibles.

Premier état : Les guirlandes gravées sur le verre sont réservées en blanc dans la partie ombrée.

Deuxième état : Quelques traits de pointe sèche les adoucissent.

Troisième état : La figure gravée qui supporte le panier de fruits est plus accentuée.

155. Pl. 32. — Vase a boire en cristal de roche.

Planche arrivée d'emblée, d'une pointe fine et vibrante; d'une légèreté de ton incomparable, blanc sur blanc, avec un repos coloré dans l'anneau émaillé qui sertit le pied de cristal.

Premier état : Quelques points un peu indécis dans les parties fuyantes du verre.

Deuxième état : Légères retouches accusant les bords et nettoyant les finesses des ornements gravés.

Troisième état : La planche est signée.

156. Pl. 33. — Cristal de roche et Vase de jade.

Même observation à faire que pour la planche 30. L'opposition de forme et de couleur est déduite à souhait : d'une part, c'est un petit vase en forme d'urne, d'un galbe sévère; de l'autre, c'est une tête de mort en cristal de roche qui accroche et fait grimacer la lumière.

Premier état : Un peu taché et désuni.

Deuxième état : L'harmonie et le calme sont obtenus par des travaux additionnels.

Troisième état : La planche est signée.

157. Pl. 34. — AIGUIÈRE DE CRISTAL DE ROCHE.

Pièce étourdissante par sa taille, son éclat, sa facture hardie et ferme, et la façon magistrale dont le dessin en a été enlevé.

Premier état : Excellente morsure qui ne demande qu'à être reprise dans les godrons taillés de la panse.

Deuxième état : La pureté des godrons est ici parfaite.

Troisième état : Les rinceaux gravés sur le cristal sont plus vivement accusés, plus sentis dans leur creux. Le pied plus ferme soutient mieux la masse du verre.

Quatrième état : La signature ajoutée.

158. Pl. 35. — TASSE DE CRISTAL DE ROCHE ET SOUCOUPE DE JADE.

Cette ravissante pièce est traitée avec l'amour particulier de l'auteur pour les choses orientales.

Premier état : La pièce de cristal est presque terminée, mais le jade est tout tacheté par la morsure qui n'a atteint qu'une partie des tailles qui donnent le ton.

Deuxième état : La teinte est raccordée et unifiée; elle est maintenant souple et onctueuse comme la matière même.

Troisième état : La planche est signée.

159. Pl. 36. — COUPE DE CRISTAL DE ROCHE.

Ce cristal est peut-être le plus merveilleux de tous. Les ornements gravés se détachent avec une pureté exquise et transparaissent dans les reflets ondoyants qui baignent le vase, dont on sent en quelque sorte la minceur et la légèreté.

Premier état : Venu presque directement; les parties de métal sont peu mordues.

Deuxième état : La planche terminée par quelques finesses à la pointe sèche.

Troisième état : La signature est ajoutée.

160. Pl. 37. — VASE DE CRISTAL DE ROCHE ET VASE DE JASPE.

Même assemblage et même opposition que dans la planche 30.

Premier état : Un peu désuni et taché.

Deuxième état : La planche est arrivée à son point, nourrie dans les valeurs, dégagée et nettoyée dans les délicatesses du cristal.

Troisième état : La planche est signée.

161. Pl. 38. — COUPE DE CRISTAL DE ROCHE.

Planche aussi blanche et aussi légère de ton que l'original.

Premier état : Quelques nettetés, quelques finesses manquent seules pour que le rendu de cette pièce délicate, mince et transparente, soit complet.

Deuxième état : Les travaux nécessaires pour donner cette fermeté d'accent sont ajoutés.

Troisième état : La planche est signée.

162. Pl. 39. — BASSIN EN CRISTAL DE ROCHE.

Premier état : Les deux bords de la coupe sont insuffisamment détachés.

Deuxième état : Des demi-teintes ajoutées au bord postérieur creusent la coupe et éloignent le second plan. Le pied, baigné d'ombre, exalte encore la finesse et la blancheur du cristal.

Troisième état : La planche est signée.

163. Pl. 40. — Biberon de cristal de roche. — Bijou du XVI[e] siècle, à anse trilobée, exquis de forme, de couleur et de matière.

Cette planche, comme la précédente, venue sans retouches, est de la plus délicieuse fraîcheur. Comme pointe, elle rappelle les finesses étourdissantes de l'*Histoire de la Porcelaine.*

Premier état : La morsure est tellement juste qu'il n'y a rien eu à y ajouter.

Deuxième état : La planche est signée. 1868.

164. Pl. 41. — Jatte de cristal de roche. — Coupe élégante, gravée d'ornements, avec une monture en émail noir, d'une suavité de ton et d'une finesse de travail extrêmes.

L'artiste y a mis toute la coquetterie et toute la délicatesse de sa pointe.

Premier état : Morsure simple laissant aux travaux de seconde main à compléter l'effet.

Deuxième état : Des tailles fines ont nettoyé et accentué les gravures, tandis que des tons légers ont augmenté le modelé et le relief de la pièce.

Troisième état : Signé.

165. Pl. 42. — Drageoir de jaspe.

Cette planche est l'une des plus brillantes et des plus puissantes de ton de l'ouvrage ; elle est d'ailleurs tout à l'effet, et l'artiste, dans la poursuite passionnée des colorations de ce joyau, est arrivé à un véritable trompe-l'œil ; elle vous frappe aussi entre toutes par la manière surprenante dont il sait faire tourner les surfaces polies et les isoler en pleine lumière dans la transparence de l'air.

Premier état : L'effet n'est qu'ébauché ; les masses sont posées, mais creuses et sans lien.

Deuxième état : Les tons sont nourris de nouveaux travaux qui se mêlent avec les premiers et leur donnent de la chaleur et du mordant.

Troisième état : Les perles fines et les pierres qui ornent le pied du vase, et qui étaient réservées en blanc, sont terminées.

Quatrième état : Dernières finesses ajoutées avec la signature.

166. Pl. 43. — Buire de cristal de roche.

Premier état : Quelques nettetés à mettre ; quelques finesses à ajouter.

Deuxième état : La planche terminée.

Troisième état : La signature ajoutée.

167. Pl. 44. — Drageoir de jade.

Mêmes remarques et mêmes éloges que pour le n° 165.

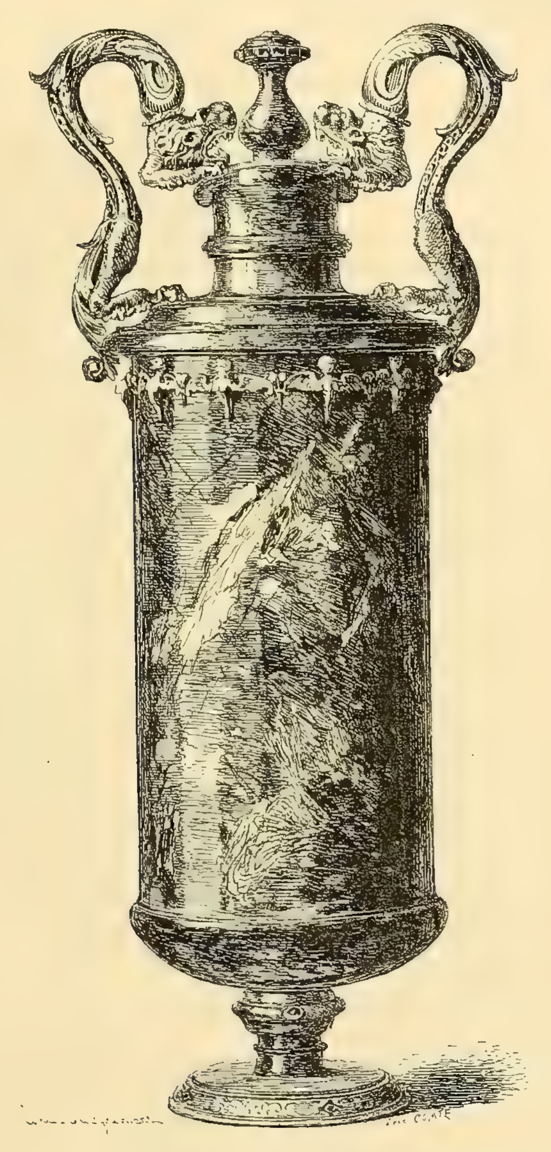
Premier état : Très-sommaire et désuni.

Deuxième état : La planche tout entière est très-travaillée ; les perles fines du pied du vase restées blanches.

Troisième état : Le pied et les perles qui l'ornent sont étudiés et terminés.

Quatrième état : Dernières retouches et planche signée.

168. Pl. 45. — Cristal de roche. — Ceci est l'incomparable aiguière de cristal, du temps de Henri II, que M. Desgoffe a peinte dans l'un de ses tableaux du



VASE DE JASPE ORIENTAL ATTRIBUÉ A BENVENUTO CELLINI.

(Musée du Louvre.)

Luxembourg, où il l'a suspendue par la cordelette de soie de son anse magnifique.

De cette œuvre, aussi merveilleuse par la matière que par le dessin et le travail, M. Jacquemart a fait peut-être la pièce de maîtrise de l'ouvrage. C'est

bien celle en tout cas où il a eu à lutter avec les émaux les plus riches et les plus éclatants. De l'anse en or émaillé, où l'invention la plus exquise et la plus élégante lutte avec la plus extrême délicatesse d'outil, il a fait un chef-d'œuvre d'eau-forte absolu. Pour les légères et ravissantes intailles du cristal, il s'est également surpassé.

Premier état : Trop clair; morsure tachée dans la monture.

Deuxième état : De nombreux travaux donnent l'effet, tout en précisant les détails. La monture est étudiée et terminée.

Troisième état : La planche signée.

169. Pl. 46. — Drageoir de jade.

La matière tenace et comme savonneuse de la pierre est rendue ici à merveille; le dessus du vase, avec la lumière qui le frappe et pénètre doucement dans la demi-transparence du jade, est d'une délicatesse adorable et d'une observation parfaite.

Premier état : Dessous solide, mais sans passages; les perles réservées et toutes blanches.

Deuxième état : La planche est terminée et semble venue du premier coup.

Troisième état : La signature au bas de la planche.

170. Pl. 47. — Aiguière en cristal de roche.

L'une des pièces les plus étonnantes pour la transparence.

Premier état : Très-avancé; les rinceaux gravés sur le vase ont seuls besoin d'être plus accusés.

Deuxième état : Les ornements qui se déroulent sur le vase sont plus finement exprimés et l'ensemble y gagne en même temps comme effet. Quelques valeurs rehaussées concourent à ce résultat.

Troisième état : La planche signée.

171. Pl. 48. — Vase de sardoine onyx et Coupe d'agate onyx.

Très-fine de ton et de modelé, cette planche est parfaite de tous points. Nos lecteurs peuvent en juger, du reste, par les épreuves que nous pouvons mettre sous leurs yeux, grâce à l'obligeance de M. Barbet de Jouy.

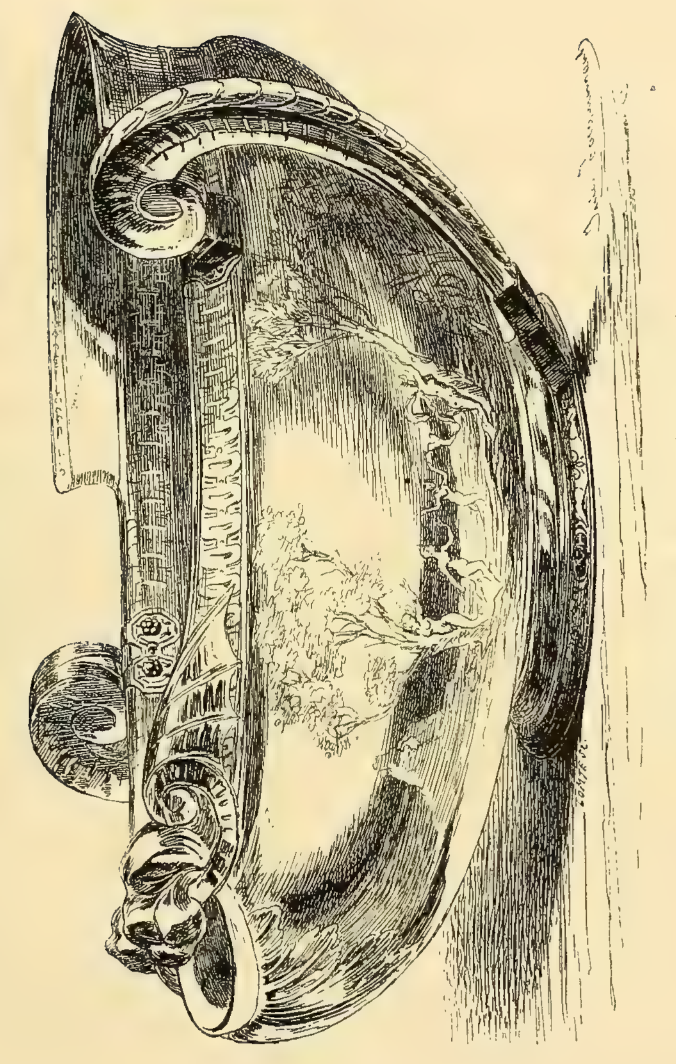
Premier état : Dessous habilement préparé pour la retouche.

Deuxième état : Avec presque rien, le travail primitif, qui semblait insuffisant, est parvenu à rendre les intentions les plus délicates, les plus fines nuances, les accents les plus précis.

Troisième état : La planche est signée et parachevée.

172. Pl. 49. — Vase de cristal de roche. — L'un des plus beaux et des plus grands vases de la série. La matière est transparente et admirablement pure, la paroi mince et polie; les gravures sont nettes et coupantes. La brillante monture d'or émaillé qui enserre le vase et soutient le goulot rapporté, fait un heureux contraste, par ses accents nerveux, avec les fluidités hyalines du cristal.

L'eau-forte de M. Jacquemart est splendide, et l'effet d'opposition entre le blanc translucide du cristal et l'or brillant des guirlandes émaillées qui pendent à la monture du couvercle est si audacieusement réussi, que nous tenons les belles épreuves de cette planche pour le *nec plus ultrà* de la perfection.



NEF DE CRISTAL DE ROCHE (XVIe SIÈCLE).

(Musée du Louvre.)

Premier état : D'un jet étonnant. Les gravures du lapidaire sont seules à accuser plus nettement.

Deuxième état : La pointe a précisé ce que la morsure avait laissé d'un peu vague. La base du vase plus colorée aussi.

Troisième état : La planche est signée.

173. Pl. 50. — Coupe d'agate orientale.

Pièce d'une distinction délicieuse.

Premier état : Peu avancé; peu coloré de ton.

Deuxième état : La planche, entièrement reprise, est arrivée à point.

Troisième état : Le sagittaire d'or émaillé, dont le torse est formé d'une perle baroque, est retouché principalement dans le bras qui lâche la flèche.

Quatrième état : La planche signée.

174. Pl. 51. — Buire de sardoine onyx. — Bijou délicat et des plus précieux.

Dans cette pièce, tout est remarquable : la puissance de coloration de la gemme, dont les taches blanches et laiteuses prennent, à côté de la lumière éclatante qui se projette sur la panse, une saveur exquise; la fermeté des ors ciselés et émaillés; la finesse du pied, où la pierre devient d'une nuance si tendre que relève avec tant d'art les nielles de la monture.

Premier état : Rien que des raccords à mettre; la morsure est des plus heureuses.

Deuxième état : La planche est terminée; quelques légers traits mènent doucement de la lumière au ton profond de la pierre dure.

Troisième état : La planche est signée.

175. Pl. 52. — Coupe d'agate orientale.

Cette planche paraît avoir demandé au graveur un effort de travail particulier. Le modelé de l'ensemble, interrompu par les oves et les gravures d'ornements qui surchargent la pièce, était fort difficile à suivre; d'autant que l'artiste a été mal servi par le premier état, très-incomplet.

Premier état : Préparation insuffisante.

Deuxième état : Toute la planche est reprise, et la morsure interrompue de l'état précédent est raccordée très-heureusement.

Troisième état : L'effet devient puissant et nerveux; le modelé est gras, souple et chaud de ton; les dauphins d'or émaillé du pied sont nettement écrits, et par leurs tons fermes soutiennent bien le vase.

Quatrième état : La signature est ajoutée en bas.

176. Pl. 53. — Gobelet en sardoine orientale.

Par la puissance du ton dans les noirs, qui peut rivaliser avec la peinture par la richesse de l'outil et la vigueur du dessin, cette pièce étincelante prend place au premier rang dans l'œuvre de M. Jacquemart.

Premier état : L'eau-forte a merveilleusement servi l'artiste, qui n'a plus qu'à reprendre les ornements de l'anse et du pied.

Deuxième état : La figure charmante de sirène aux cheveux d'or ciselé, aux ailes et aux écailles multicolores, est modelée d'une pointe caressante; les acanthes se détaillent et se soulèvent avec une finesse énergique; le ton profond de la pierre est assoupli.

Troisième état : La planche est signée.

177. Pl. 54. — Aiguière d'agate orientale.

Premier état : Peu poussé, morsure interrompue et cahotée.

Deuxième état : Les tons ont pris une suavité, une souplesse qu'on n'aurait pu préjuger d'après le premier état.

Troisième état : Après quelques raccords elle est signée.

178. Pl. 55. — Aiguière de sardoine orientale.

Premier état : Définitif, sauf quelques légères retouches de pointe sèche qui estompent la base du vase et les ornements émaillés de l'anse.

Deuxième état : Ces retouches faites.

Troisième état : La planche signée.

179. Pl. 56. — Coupe d'agate orientale.

Pièce blonde et fine, qui rappelle la première manière de l'artiste.

Premier état : Excellent; il ne manque que d'un peu de liant dans quelques passages où l'eau-forte a mordu imparfaitement, dans le pied surtout.

Deuxième état : La pointe a remédié et ajouté ses finesses à ces demi-teintes incomplètes.

Troisième état : La planche est signée.

180. Pl. 57. — Coupe de lapis-lazuli.

Peu de différence dans les états, le premier étant venu très-juste.

Premier état : Les parties de lapis sont presque à point; quelques taches seulement sont à ramener dans la masse; les détails des ornements d'émail blanc sont, par endroits, encore peu distincts.

Deuxième état : Les ornements, en forme d'écailles ou de gousses, sont plus définis, plus modelés.

Troisième état : La planche est signée.

181. Pl. 58. — Bougeoir de Marie de Médicis.

Au-dessous de cette planche il faudrait inscrire le mot chef-d'œuvre tout court, surtout si l'on tient compte des immenses difficultés que l'artiste a eu à surmonter pour rendre son scintillement si multiple et en quelque sorte si peu rangé. Toutes ces pierres tachées, rubanées, disséminées sans ordre apparent, encadrant des camées antiques ou de la Renaissance, de toutes nuances et de toutes proportions; toutes ces choses attirant l'œil au même degré par l'abondance et la variété des couleurs, ont pris dans la gravure l'unité et l'harmonie qui leur manquent un peu dans l'original.

Comme quelques autres, cet objet est un peu diminué dans la gravure.

Premier état : Très-bien mordu, mais beaucoup de retouches sont nécessaires; le ton est trop égal et les finesses négligées.

Deuxième état : Les camées, qui n'étaient qu'ébauchés, sont faits; les perles et les coquilles d'émail, d'abord réservées en blanc, sont modelées.

Troisième état : Encore quelques points de retouche et la planche signée.

182. Pl. 59. — Aiguière de sardoine orientale.

Cette planche est la seconde entreprise par l'artiste, qui, là encore, eut à lutter contre bien des papillotages de tons.

Premier état : Trop égal de ton; la panse du vase, chargée de travail, ne reçoit pas assez de lumière.

Deuxième état : La pièce se colore par la base et reprend de l'effet; la signature est mise.

Troisième état : La planche est encore revue; l'effet, cette fois, est franchement accusé par une vive lumière reprise sur l'épaule du vase; le culot et le pied encore assourdis.

183. Pl. 60. — Miroir de cristal de roche. — C'est le miroir offert par la ville de Florence à Marie de Médicis. On connaît assez la valeur et la beauté de cet e pièce célèbre.

Quant à la planche de M. Jacquemart, elle est comme le magnifique couronnement de cette première partie de l'ouvrage de M. Barbet de Jouy. Aussi, quelle volonté et quelle persévérance dans le travail n'a-t-elle pas demandées! Un homme du métier pourrait seul apprécier ce qu'il y avait de difficultés accumulées dans le détail de cette planche, aride et continu dans sa minutieuse répétition, et combien cette même petite feuille émaillée, qui suit tous les profils, claire ici, là légèrement teintée, mais toujours symétrique et dessinée avec le même soin, était propre à lasser la patience la plus robuste.

Arrivé à la fin, l'artiste, pour laisser toute l'importance à ce cadre compliqué, n'a fait qu'indiquer le biseau du miroir qu'il a laissé absolument en blanc.

Premier état : Très-bien venu, mais sans effet, le graveur s'étant surtout préoccupé d'avoir les détails aussi finis que possible, et réservant pour une seconde morsure les ombres portées et le modelé.

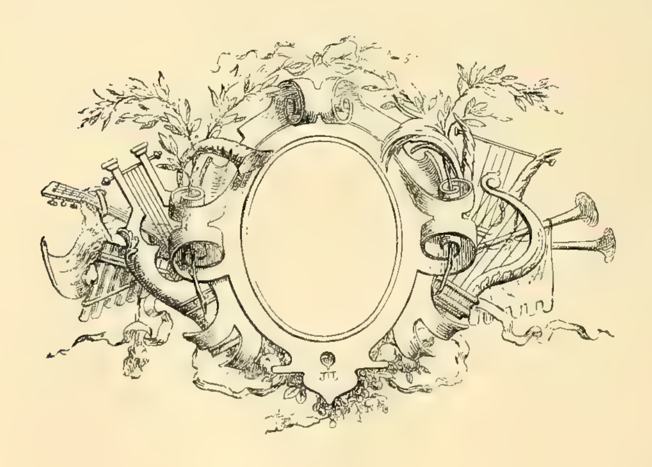
Deuxième état : Le modelé se forme par des ombres franches.

Troisième état : Les ornements d'émail blanc, ménagés jusque-là, sont modelés finement. L'effet est affirmé par une plus grande puissance des ombres.

Quatrième état : La planche terminée et signée.

LOUIS GONSE.

(La suite prochainement.)



EXPOSITION TRIENNALE DES BEAUX-ARTS

A BRUXELLES



Je demanderai la permission de faire avant tout les honneurs de mon petit Salon aux Français, aux Allemands, aux Hollandais, aux Italiens; je serai plus libre ensuite pour me batailler avec les miens. Mais un scrupule m'arrête dès le début : la plupart des ouvrages français envoyés à Bruxelles ont été vus au Salon de Paris, et il m'est difficile d'en parler après ce qu'en a dit l'éminent critique de la *Gazette des Beaux-Arts*. Je me contenterai donc d'en rappeler quelques-uns pour mémoire. C'est ainsi qu'on a revu les *Lutteurs,* de M. Falguière, groupe athlétique aux enlacements puissants dont les musculatures semblent sculptées à coups de maillet dans les tranches du marbre; — la lionne énigmatique que M. Jules Goupil a intitulée : *En 1795,* figure étrange, composée de sous-entendus, dans la sérénité de laquelle on devine de brusques éclairs et qui allonge dans son cadre une silhouette d'acier, vaguement crispée sous les satins. MM. Falguière et Goupil ont été nommés tous deux pour la médaille. On a revu aussi la *Respha* de M. Becker, un effort violent qui, dans son excès même, se ressent encore de l'école; — les excellentes chairs bronzées résistantes à la fois et moelleuses comme les morceaux de fabrique ancienne, de M. James Bertrand : *Connais-toi toi-même;* — puis la *Cassandre,* de M. Comerre; le *Troupeau,* de M. Luminais; le *Régiment qui passe,* de M. Detaille; les *Vieux Papiers,* de M. Brillouin; la *Fin d'été* et le *Portrait d'enfant,* de M. Carolus Duran; la *Rue d'Allemagne,* de M. de Vuillefroy; la *Vengeance du senor Cornaro,* de M. Mérino; le *Sylvain,* de M. Maignan; les admirables portraits de M. et Mme Edwin Edwards, de M. Fantin-Latour, et d'autres qu'il me faut oublier pour passer aux œuvres nouvelles.

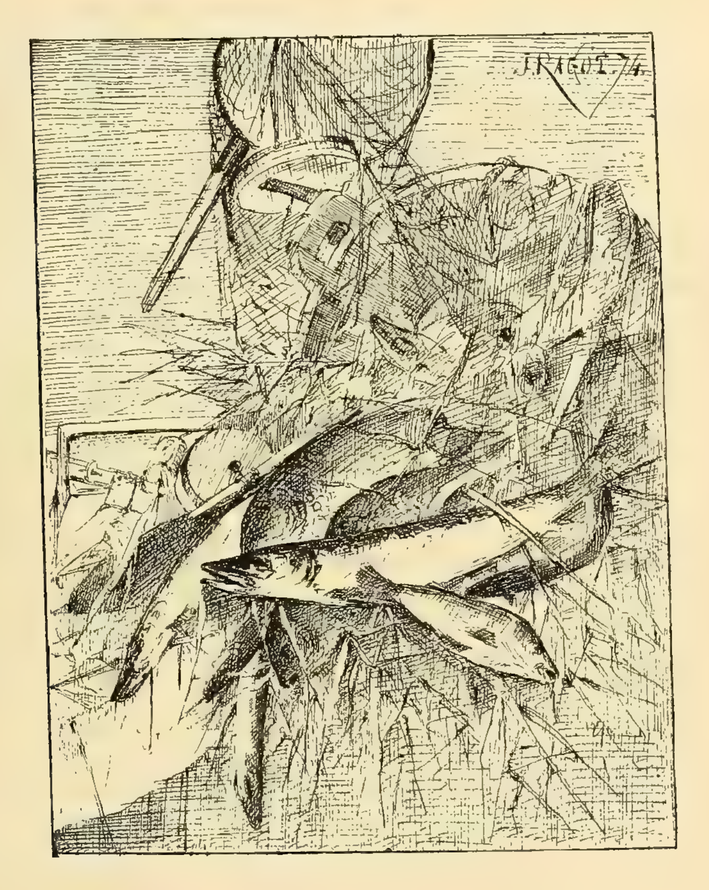
Trois figures groupées autour d'un clavecin composent l'*Accord difficile,* de M. Goupil. C'est d'abord un jeune beau, en bas verts et en culotte gorge-de-pigeon; une de ses mains est posée sur l'instrument, l'autre fait tournoyer entre ses doigts un jonc à pomme d'agate. Assise au clavecin, une jeune femme appuie le bout de ses jolis doigts sur les touches rebelles, en se renversant légèrement, tandis qu'une autre dame, debout derrière elle, en robe de soie bleue échancrée au corsage, pose la main sur la

partition. Un fond de mur vert, encadré de panneaux en boiserie, détache cette jolie scène, à laquelle on ne peut reprocher qu'une touche un peu mince. — Un parfum exotique et fin, de riz et de thé, m'arrête devant les deux tableaux de M. Th. Delamarre; il me semble voir se détacher des fonds lumineux d'une soie chinoise, de vieux petits mandarins ratatinés et montés en ton. Ceux de M. Delamarre sont très-franchement touchés dans de belles pâtes fermes, où s'incrustent en valeurs senties les mille détails de l'ameublement. — M. Ed. Richter a moins de modération dans ses étalages de palette : je ne saurais nommer autrement son *Retour du Corsaire*, une grande machine brossée à la diable avec une verve quelquefois heureuse. Les tons y sont jetés par tas, en traînées de fusées pétardant sur des paillons; il y a trop de bleuettes et de scintillements.— Ce sont aussi des effets de palette chez M. Isabey : mais quel tapotage exquis de petites touches! Comme elles sont bien martelées dans la pâte! La *Procession rentrant dans la sacristie* se détache en reliefs nerveux et brusques dans des harmonies fauves, barrées de rayures vermeilles, au fond desquelles reluit en demi-teinte l'or des candélabres. — M. Jundt envoie une jolie *Bretonne en prière*, en robe rouge frangée de dentelles et la tête sertie d'une coiffe à dessins de filigranes, dans les verts chatoyants d'un paysage où filtre le soleil; M. Landelle, un *Portrait* et une petite figure de *Ruth*, silhouette gracieuse d'un ton trop uniformément ambré, M. Castiglione de petites toiles fines dans des gammes claires, un peu vitreuses d'aspect. Le *Début artistique*, de Mlle Tompkins, un petit Italien à tête crépue écorchant un papier du bout d'un crayon, a des crâneries de silhouette remplies de caractère; mais les pâtes sont égratignées sèchement et comme maçonnées en épaisseurs trop égales. — Une pratique souple et d'onctueuses coulées donnent au contraire, au *Chaudronnier* de M. Legros, l'apparence des choses fortement travaillées; des lumières sobres sont mêlées en quelque sorte à la pâte et réchauffent les demi-teintes. C'est cette chaleur qui manque à l'*Étameur*, de M. Carrier-Belleuse fils, figure d'un beau mouvement et bien campée, dont la tonalité noirâtre plaque malheureusement sur les gris ardoisés des fonds. Une jolie *Plage*, de M. Claude, enchâsse dans ses blondeurs nacrées une silhouette d'amazone d'un ton très-fin.

Puis viennent les paysagistes : MM. Defaux, Imer, Chaliva, Benouville. M. Breton envoie une *Marine* d'une exécution superficielle, déferlant en larges ondulations, éclaboussées de sang, vers des avant-plans de plage mous, et un grand moutonnement de troupeau (l'*Étoile du Berger*) dans une plaine poudreuse, sur laquelle s'appuie un ciel brumeux, trop cuivré dans le haut. — Les *Chênes des Bretons*, de M. Chabry, massés dans de belles alternatives d'ombre et de lumière, forment un motif vigoureux largement enlevé et d'une couleur vibrante. — Un délicieux tableau de M. Van Thoren (*le Matin : près de Rome*), est baigné de transparences argentines, d'une clarté doucement scintillante, au rebours du *Chariot*, de M. Schreyer, embourbé dans une vaste plaine brune marbrée de flaques d'eau, sous un ciel couleur de vieux plomb : un superbe morceau de facture.

Il y a quelques bonnes marines : je citerai celles de Mme La Villette et de MM. Durand-Brager, Ziem, Vernier et Jaboneau. Un beau *Bouquet de pivoines*, de M. Jules Ragot, peint dans des pâtes grasses veinées de roses délicats, rappelle par sa large maîtrise et ses onctions de palette certains Vollon. M. Ragot est aussi l'auteur d'un tableau de *Poissons d'eau douce*, irisés de scintillations lumineuses sur un fond de roseaux et d'attirails de pêche, excellente page groupée avec l'abondance et la souplesse de lignes qu'on admire chez les vieux poissonniers hollandais.

Du côté de l'Allemagne, il y a de l'étude, de l'observation, des progrès incontestables; mais la science l'emporte sur l'impression et des sécheresses de touche glacent les plus nobles recherches de coloris. Un maître, toutefois, peu connu jusqu'à ce jour en Belgique et, je le crois, en France, s'est révélé dans deux belles œuvres d'une importance capitale : c'est M. de Bochman, à qui le jury a décerné une médaille. L'habitude en Esthonie est qu'on se réunisse aux portes de l'église, *Pendant la messe*



POISSONS D'EAU DOUCE, PAR M. J. RAGOT.

(Croquis de l'artiste.)

du dimanche : des groupes d'hommes et de chevaux occupent les différents plans de la toile; l'église est au fond, entourée d'arbres et bordée par le mur du cimetière. Un ciel chaud, à demi brouillé d'une vapeur roussâtre, baigne le paysage de clartés un peu grises peut-être, coupées d'ombres pâles, d'un effet charmant. Un dessin spirituel qui donne à chaque chose sa physionomie, une touche rapide, décidée, très-juste, des glacis émaillés, font de ce tableau un ensemble complet qui rappelle Teniers. Les mêmes qualités se rencontrent dans l'*Écluse hollandaise*, où fourmille une foule d'un mouvement et d'un esprit délicieux, à travers un jour toujours un peu

gris. — Chez M. Oswald Achenbach, au contraire, un autre peintre de foules, très-spirituel aussi, les lumières ont des flamboiements excessifs et qui ne s'expliquent pas : un ciel aux nuages nacrés, troués d'éclats d'incendie, couvre la *Procession* éparpillée en demi-teinte sur les marches d'un vaste escalier. — MM. Herthel et Hubner peignent dans la pâte, d'une touche grasse qui fait exception aux tendances de l'école et que n'a pas, notamment, M. Salentin, dans son *Enterrement*, peinture habile mais lustrée de tons faux. — Celle de M. de Gebhardt est terreuse et lourde, mais elle recouvre une physionomie étudiée avec une sincérité admirable : c'est le portrait d'un vieillard, d'un organiste; l'expression est parlante et la tête, les mains sont superbes de caractère. — Dans le paysage, il faut mentionner en première ligne, MM. Munthe et Oeder, très-vrais tous les deux et d'une émotion qui se communique, puis MM. Burnitz, de Bechsolsheim, Irmer, Normann et Siggert.

L'Italie est représentée par MM. Cipriani, de Chirico, Rota, par M. Bianchi surtout, le plus large de ces peintres à la pointe d'aiguille, si menus, si minces, si artificiels pour la plupart, et qui ont substitué, aux pratiques anciennes, des étalages de verroteries et de clinquant chatoyant, sous le papillotement de la touche. M. Bianchi du moins a des indications justes à travers ses martelages de pinceau.

On connaît les malicieux petits tableaux de genre de M. Bakkerkorf, le Hollandais : personne mieux que lui ne crayonne une silhouette de vieille dame, mais sa peinture, tapotée de touches minces et carrées, en facettes de bouchon de carafe, n'est la plupart du temps qu'un lavis sans force et sans relief. Des brillants de zinc reluisent désagréablement dans sa *Fille du héros*, un groupe amusant cependant, auquel je préfère, comme morceau de peinture, l'*Écureuse*, plus fermement attaquée. — L'humour n'inspire pas de moins jolies pages à M. Blès; mais M. Blès a des recherches de coloris qui s'émaillent à la lumière et ses demi-teintes s'enveloutent de transparences moelleuses. — J'aime le sentiment, la mélancolie émue des toiles de M. Israëls; ses *Pauvres du village*, défilant un à un sur la plage et se portant au-devant d'un navire dont on décharge la marée, se détachent en silhouettes expressives sur la mer, une mer profonde et pleine; mais des jus de tabac saucent un peu uniformément les bruns de la toile. A M. Blommers je reprocherai ses empâtements; l'arrangement et l'esprit de ses *Pigeons* sont, du reste, charmants. Puis c'est *la Maîtresse de tricot*, de M. Kankes, parfait de touche et d'esprit.

Les Hollandais ont gardé leur vieille passion des fleurs : ils comptent au Salon des fleuristes de talent, Mmes Rosenboom et Vandesande-Backhuysen, entre autres, et qui sentent à merveille la nature. Celle-ci les a toujours bien conseillés et leurs paysagistes ont de la poésie, de la fraîcheur en même temps qu'un sentiment très-juste du ton local. J'en nommerai quelques-uns : MM. Bilders, de Boch, de Haas, Ter Meulen, Naaken, Stortenbecker et Verveer dont les qualités se sont en quelque sorte condensées dans le talent de M. Mesdag, un mariniste très-franc.

Me voici à présent sur mon terrain : c'est aux gens de mon pays que je vais me prendre. Je les ai connus tout petits; je les ai vus grandir; j'ai grandi avec eux; je puis parler en connaissance de cause. Si je devais chercher un exemple de la vieille loyauté flamande, je le trouverais dans l'art, tel qu'ils le pratiquent : le fond de leur art est la sincérité. Ils n'ont pas les recherches de science, les aspirations à l'idéal, qui se voient ailleurs : ce sont des esprits positifs plutôt que des imaginations; ils appuient fortement les pieds au sol. Si voisins de la Hollande, pétris, pour ainsi dire, d'une même argile, et vivant sous un climat presque semblable, natures sanguines et

lymphatiques à la fois, qui se compliquent de ténacité et d'ardeur à froid, ils devaient, comme leurs frères du Nord, rechercher dans la réalité les éléments de leur invention : c'est ce qu'ils commencent à faire, après avoir incliné un instant vers les élégances et les atticismes d'une tradition qui n'est ni dans leur sang ni dans leurs habitudes. Leur tempérament, encore une fois, n'est ni littéraire ni savant; il ne porte pas aux sophistications ni aux quintessences; il est paysan, marin, bourgeois, avec des instincts de race, aimant avec ténacité ce qu'il aime. Il est paresseux à l'invention, inventant peu et chargeant les choses d'inventer pour lui, ce qui explique le petit nombre des illustrateurs, des metteurs en scène, des peintres de fantaisie et d'histoire et en retour le grand nombre de peintres de paysages, de marines, d'animaux, de scènes d'observation. Ceci rentre dans sa coutume : il s'y sent chez lui; il ne lui faut, pour y réussir, qu'un esprit et qu'un œil ouverts aux choses. C'est là qu'est la force du pays flamand; et qu'on me permette de le dire, c'est là que sera son génie si rien n'entrave cette direction.

Les mélanges n'ont jamais servi à faire un art viable; tout au plus languit-il, avec les apparences de la vigueur. Nous autres Flamands, gens d'habitude et de sensation, nous ne connaissons que notre clocher : nous nous disons entre nous qu'une tradition peut se modifier, mais qu'elle doit se modifier en elle-même. Aussi faisons-nous comme ont fait les nôtres, qui ne sont plus : nous regardons autour de nous, nous étudions l'esprit et la couleur des choses; et, pardon de la comparaison, nous faisons comme le pêcheur à la ligne : nous laissons glisser au fond de l'eau notre esprit; quand nous le remontons, le poisson pend à l'hameçon.

Il est inutile de surfaire la valeur du Salon qui m'occupe : il a du bon, il a du mauvais, et la sincérité s'y mêle à la convention, à doses à peu près égales. Le retour à la coutume, à l'humeur de race, aux choses nationales s'y montre plutôt à l'état de tendance qu'à l'état de fait accompli; mais la tendance est fortement accusée, et l'on peut juger déjà du point où elle peut aboutir par ce que l'on voit. Il faut commencer par le détail avant d'arriver à l'ensemble; et les genèses définitives se composent de genèses partielles, obtenues une à une. A l'heure présente, l'attention de nos Flamands se porte surtout vers la nature : elle se portera plus tard vers l'homme. Nous aurons alors l'homme du terroir exprimé avec son accent individuel, dans ses milieux, sous tous ses aspects : il prendra possession des demeures qu'on lui aura préparées, de ces champs fraîchement labourés, du fruit de tout le travail antérieur; et l'art flamand contemporain recommencera à la fois et s'achèvera en lui.

La nature est essentiellement soumise aux accords : il n'y a rien chez elle qui ne soit lié à autre chose; et, pour parler peinture, elle constitue un ensemble d'harmonies produites par la relation des tons. C'est ainsi que l'entend la loyale et sympathique école des peintres du plein air. On leur reproche d'être gris; quelquefois même, ils sont blancs. Je n'ai garde de les en blâmer, bien que l'excès soit mauvais dans le blanc autant que dans le noir; je suis trop heureux de rencontrer chez eux ce que je vois aux champs et dans la rue, le pâle et doux éclat du jour familier, mais je leur reprocherai de faire parfois avec le blanc de la virtuosité, d'y chercher des difficultés afin de les surmonter, en un mot de faire du blanc pour du blanc. J'ai dit parfois — pas toujours.

Puisque nous sommes à l'air, restons-y. Nous trouverons bien une porte tout à l'heure pour rentrer dans la peinture de l'homme. On peut affirmer, du reste, que l'intérêt du Salon est surtout du côté des peintres de la nature; c'est de ce côté, en effet,

que se lève le soleil. Eh bien, il m'a semblé qu'un rayon d'or, descendu de cet Orient, s'était enroulé aux tresses d'immortelles, transparentes sous le crêpe, de la couronne posée sur les toiles de Hip. Boulenger : un vent léger palpitait autour de ce symbole de nos regrets; et la jeune gloire du peintre se levait brillante, dans le reflet des aubes qui lui étaient familières. Hip. Boulenger, un des premiers, sut dégager de la terre natale l'âme cachée et la verte séve, qui sont comme les sens profonds du paysage. Il avait l'enthousiasme des modernes créateurs de l'école rustique, de Rousseau, de Corot, de Millet; il avait surtout l'enthousiasme de la nature. C'est lui qui, en opposition aux académies de ville où s'apprend le paysage, conçut l'idée d'une académie dans les bois, avec le ciel, les arbres et Dieu pour maître; et fièrement, avec son audace juvénile et rieuse, il se nomma l'élève de l'académie de Tervueren, son Barbizon à lui et à quelques autres. Il y a un an qu'il est mort, dans la fleur de l'âge.

Deux de ses toiles au Salon nous le montrent dans les raffinements de sa dernière manière. C'est d'abord un paysage intitulé *Boisfort*, accoté sur la droite d'une maisonnette à toit de tuiles rouges et sur la gauche d'un talus de verdure frottée de taches de rouille; des avant-plans monte un chemin maçonné à larges touches dans une glaise spongieuse. Un groupe d'arbres, silhouettés en faisceaux épars, accroche aux terrains du talus des troncs délicatement fuselés, dont la lumière détache en plaques argentées les écorces : en haut moussent, dans une sorte de buée d'un gris roux, des feuillages clair-semés. Ce n'est qu'un coin banal; mais le dessin des arbres étale de si prestigieuses élégances et la vibration coloriste est si intense que cette simple solitude se pare de splendeur, comme un lieu enchanté. Derrière la colonnade d'arbres, un fond de ciel, très-tendrement modelé dans des pâtes brillantes sur des parties de frottis, arrondit de petits nuages rosés dans des azurs nacrés d'irisations. — L'*Automne* a les ardeurs enflammées et les violences de coloris d'une gerbe cueillie à l'époque de la moisson. C'est du reste, un motif très-simple aussi : des avant-plans verts part un chemin pétri dans de beaux tons d'ocre chaud, avec la multiple empreinte des piétinements. A droite et à gauche du chemin, se massent de petits mouvements de terrain d'un brun roux tacheté par l'or des feuilles tombées; deux beaux arbres, d'un dessin qu'on rencontre chez Corot, jaillissent de la partie de droite, feuillés comme des thyrses, le premier dentelant sur les verts violets du second sa silhouette d'une blondeur safranée. Un ciel charmant, frotté de rose sur des échappées d'un vert tendre, roule dans les dernières lueurs du jour les fumées de la plaine qui s'étale en bas au fond d'une perspective rousse. Des moutons dévalent le sentier. Une impression de chaleur et de richesse se dégage des colorations brûlées de ce superbe morceau de palette, combiné dans une gamme coquette et triomphale comme une strophe en l'honneur de la saison vermeille. On peut, du reste, considérer ces belles toiles de près : la facture a des liaisons subtiles, profondes, d'indissolubles soudures. Aucune trace de taches ni de bavochures : le jeune maître ciselait ses pâtes comme des orfévreries, et ses huiles ont pris l'apparence d'un émail brillant.

A l'heure où j'écris ces lignes, le jury a déjà donné la médaille du paysage à M. Joseph Coosemans. Comme Hip. Boulenger, celui-ci s'est élevé à l'école des champs, à l'académie de Tervueren même, dans le rayonnement de ce talent tout d'émotion. Après dix ans de peinture, car il ne peint guère depuis plus longtemps, il est passé maître à son tour. Il expose un *Hiver*, une *Campine* et un *Chemin creux*. Je ne parlerai pas du premier de ces tableaux, qui est au-dessous de ce qu'il peut faire; mais sa *Campine* a des beautés de sentiment et de facture irrésistibles. La plaine monte,

sous le moutonnement des bruyères, coupée par place par le scintillement d'un ruisseau où se reflète le couchant, jusqu'à une rangée de saules inégalement plantés, qu'on voit dessiner sur les vastes espaces du ciel des profils ébouriffés. Le disque du soleil s'apla-



LA CAMPINE, COUCHER DU SOLEIL, PAR M. J. COOSEMANS.

(Dessin de l'artiste.)

tit contre la ligne d'horizon, étranglée par la silhouette gibbeuse de deux saules. Des vapeurs violettes rampent au bas du ciel où floconnent, dans les vermillons, de légères effumures carminées. Les sévérités de la nuit prochaine imprègnent ce beau paysage et l'on devine à la pointe des herbes les lueurs tremblotantes de la rosée. Le *Chemin*

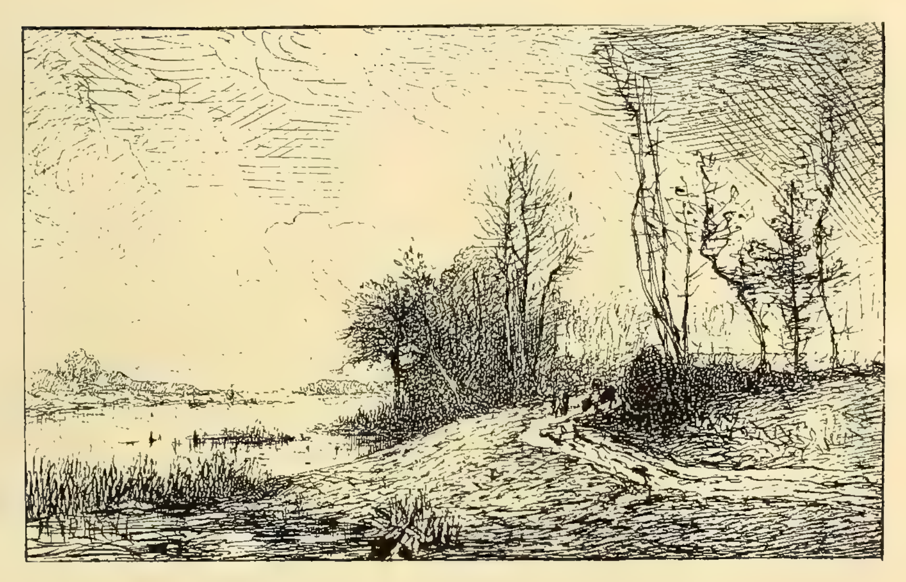
creux a son austérité aussi, mais elle ne vient pas de l'heure, car il fait grand jour dans la toile, seulement un jour gris et triste, tombant d'un ciel bas sur un chemin raviné qui monte entre deux talus d'un vert rouillé et coupé d'écorchures de sable. M. Coosemans truelle solidement ses terrains : sous le bosselage des surfaces on sent la résistante attache des plans. Il est ferme et rude dans les parties solides, tendre et nacré dans les ciels, et il varie ses pratiques selon les densités ou les fluidités des choses qu'il peint. C'est une nature adroite qui sait s'émouvoir.

M. Th. Baron a une sincérité différente : d'une ténacité opiniâtre, il cherche à lutter avec l'*aspect naturel;* il est un de ceux qui poussent le plus loin le principe du gris. Ce qu'il veut c'est rendre ce qu'il voit comme il l'a vu, sans subterfuges et sans concessions. Il lui suffit que sa toile soit dans l'air et qu'elle ait la justesse des tons; il a dès lors son effet; il est sûr de ses accords. Ses trois paysages ont, à ce point de vue, une valeur très-remarquable; mais M. Baron ne semble pas avoir fait assez attention à sa facture : elle est devenue cotonneuse et monotone, de vibrante et de serrée qu'elle était autrefois. C'est là le plus grave défaut de sa manière, et il provient surtout de l'abus des empâtements; mettez à la place de ces couches de peinture étalées au couteau ou martelées par le pinceau, des pâtes là où il en faut, en épaisseurs inégales, avec des alternatives de frottis et de glacis légèrement appliqués : vous verrez se dégager de ces paysages une lumière argentine et claire, des avant-plans robustes, des ciels d'une extrême distinction, tout un ensemble de qualités charmantes qui sont comme emprisonnées sous les entassements de la couleur. M. Baron est un vrai peintre de la nature : il lui suffira de se débarrasser des lourdeurs de sa facture pour marquer au premier rang. Quelle vérité d'impression dans son *Été,* un bout de lande bosselée de petits mamelons de sable et rayée de sentiers crayeux filant à travers les roussissures de l'herbe, avec quelques arbres arrondis en boule ou découpés en baliveaux sur un fond de ciel gris tacheté de bleu! Il fait là-dessus un soleil doux, d'une pâleur plâtreuse, et une ombre grisâtre glacée de demi-teinte.

On sent chez M. Toussaint, un débutant, la fréquentation de M. Baron : il en a le parti-pris et jusqu'à un certain point, la manière; mais ses tons sont plus chauds. Sa *Matinée* se dilate avec des épanouissements d'aise dans une belle tranche de soleil épandue en transparences d'un gris argentin sur de solides terrains. — C'est aussi un débutant que M. Hagemans: sa *Prairie aux bouleaux,* traitée dans une gamme de verts tendres, a des fluidités d'air charmantes. Une remarquable distinction règne dans le *Soleil de mars,* un soleil tamisé par un ciel blanchâtre, en écharpes de lumières pâlotes, par-dessus un paysage aux arbres élégants reflétés dans une mare. — Un peu plus de fermeté dans les plans et de modelé dans les frondaisons, et ces fines études seraient tout à fait bien. Mlle Beernaert (médaillée aussi) peint gris, avec une tendance à l'*andive,* comme les peintres que je viens de citer; elle a de l'élégance, de la distinction, des finesses de touche et de sentiment; mais ses avant-plans sont parfois un peu mous. Les *Vieux Chênes,* arrondis en dômes métalliques sur le gris du ciel, détaillent, dans l'épaisseur des branches, des ramures nerveuses d'un dessin qui ne laisse rien au hasard; un petit fond de sables très-chauffés de ton forme une crevée lumineuse au milieu de ce majestueux massif éclairé à contre-jour et tacheté de larges écailles de soleil. Trois autres dames, Mlles Becker, Boch et Heger, exposent des notes prises sur nature, bien en plan et justes de ton. Je citerai aussi les paysages de MM. Dandoy, Vogells, Le Mayeur, Sacré, Van Camp, Tscharner et Den Duyts, doués tous d'un excellent sentiment rustique et s'appliquant également à chercher l'impres-

sion vraie par la relation des tons. M. Asselbergs, un instant arrêté aux ciels torrides du Midi, nous revient, au sortir des bleus phosphorescents de ses études algériennes, avec des morceaux de Campine très-justement exprimés dans des tons de chaume, sous les rares accidents de lumière d'un ciel lourd et plat. Ses *Sables*, tachetés de verdures pelées, déroulent, à travers de mornes perspectives, leurs vagues ondulations de petits cônes jaunâtres qui n'en finissent pas et recommencent là-bas, derrière l'horizon.

C'est toujours l'influence de M. Baron que nous rencontrerons chez M. Rosseels : il a le sentiment de la note, il voit, mais sa peinture s'alourdit sous les empâtements. C'est une chose charmante, du reste, que son *Moulin aux environs de Termonde*, entouré de petites constructions basses aux toits de chaume et ouvrant ses ailes déchi-



ENVIRONS DE LA HULPE, PAR M. VAN DER HECHT.

(Croquis de l'artiste.)

quetées sur un ciel frangé de rose : les premiers plans sont modelés en reliefs solides, dans des tons d'herbe roussie, mêlés de ces colorations andives qui sont l'écueil de l'école. Je reprocherai au fond de ne pas détacher suffisamment les silhouettes. Chez M. Heymann, au contraire, l'air enveloppe les choses : sa *Vieille Avenue de Bloemerchot* est superbe d'impression, dans des tons de velours vert, troués par endroits de larges échancrures de soleil. Puis, c'est M. Louis Dubois, un tempérament coloriste. Une verve admirable règne dans son vaste *Paysage*. On dirait d'un tissu de damas broché de soies étincelantes, avec des plaques de passementeries, d'étoiles et d'entrelacs, fourmillantes à la lumière : toute la palette a passé à ces riches gammes étalées à plaisir, dans des combinaisons de bouquet, et comme pour former une symphonie; et l'on voit, sur le fond des harmonies sévères alternant des vers profonds aux bleus turquoise, comme les violons sur les basses, danser, voltiger, scintiller une nuée de touches lumineuses et spirituelles ; c'est de la plus pure virtuosité. Je citerai un peu

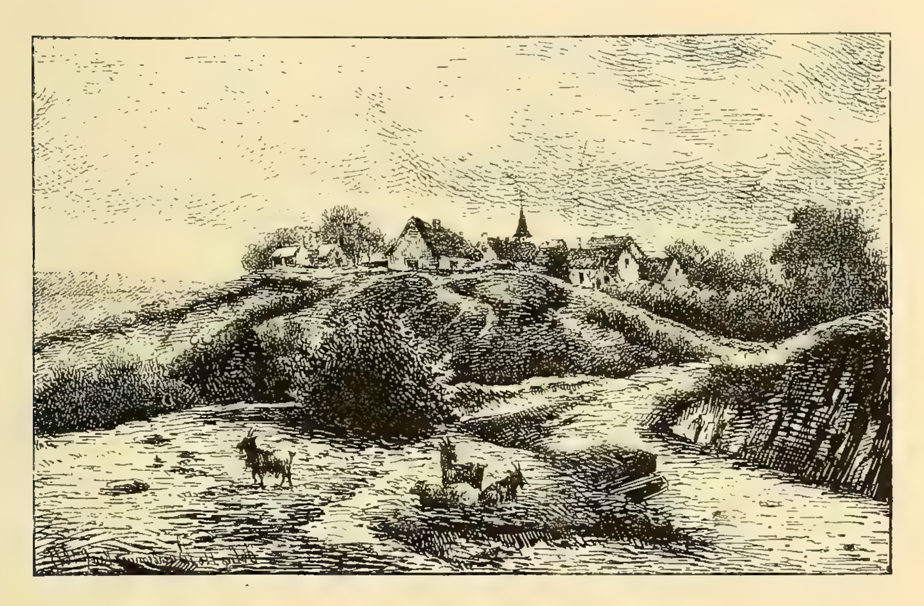
rapidement M. Verheyden, dont les intérieurs de forêt sont criblés de petits chatoiements de lumière quelquefois un peu secs, les deux MM. Marcette, MM. Roelofs, dont le *Troupeau*, acheté par le roi, plonge à pleins fanons dans des eaux grassement touchées, MM. Gabriel et Huberti, deux poëtes charmants, le premier amoureux des brumes, le second amoureux des blés, mais rapprochés par une même délicatesse de touche et par des similitudes d'effet, MM. de Biseau, Goethals, G. Speeckaet, Van der Hecht, un quatuor sérieux; puis encore, dans un autre ordre de paysage, avec des impressions moins nature et une recherche du ton moins rigoureuse, MM. Keelhof, Quinaux, Lamoricière, Van Luppen et de Schampheleer. Ceux-ci, en effet, forment un groupe distinct : ils ont de l'habileté, du savoir-faire, des qualités d'agencement et de mise en scène; mais ils n'éprouvent pas le besoin d'être sincères au même titre que les artistes cités antérieurement. Quant à l'adresse, elle est souvent considérable. Cette adresse, vous la retrouverez chez M. de Baerdemacker, dans ses jolies eaux rayées d'égratignures brusques et lustrées de reflets coquets, au milieu d'un miroitement de paillettes; mais M. de Baerdemacker a prouvé qu'il ne craignait pas de sortir de la manière un peu chatoyante qui lui est habituelle pour aborder les brutalités du gris : son *Hameau de Maurenne,* massé sur une butte de terre, et pris par un temps pluvieux, a la justesse de caractère et d'impression qu'il faut.

J'ai mis à part un artiste de beaucoup de talent qui me servira de transition pour passer aux animaliers : c'est Mlle Marie Collart. Comme on se sent en pays flamand chez elle! comme l'impression est vive et franche! quelle bonne odeur d'animalité! Je ne puis résister au désir de décrire un de ses trois tableaux du Salon, le *Fond de Calevoet.* Un chemin monte à droite, crevassé d'ornières, dans une neige boueuse. Suivez-le, vous ne tarderez pas à arriver au village. On voit, en effet, au bout du chemin, un petit fond de maisons détachées en noir sur un ciel crépusculaire, barbouillé de nuages roses: car c'est le soir; des ombres violettes rampent à ras de terre, de l'autre côté du chemin, derrière la bordure d'arbres bruns dont les profils se tordent sur les cuivres rougis du couchant. Un cheval blanc, de ces vieux chevaux mal équarris, aux côtes hors d'aplomb et qui ressemblent à des vaches, piétine la neige qui grince sous ses sabots, en secouant sur ses reins en biseau un paysan à demi endormi. C'est peu de chose, comme vous voyez; et pourtant tout un poëme de vie rustique repose dans les pénombres des lointains, glacées des teintes bleutées de l'hiver. Au fond des masures, parmi la fumée du plat de pommes de terre, s'allume la lampe de la famille. Une tonalité générale lie-de-vin, un peu luisarneuse par places, donne bien la note de l'heure. Les valeurs sont justes et la toile s'émaille sous des pâtes bien étendues, réchauffées par les vernis.

Dans le paysage animalier, nous rencontrons d'abord M. Alfred Verwée, avec son *Attelage irlandais:* quatre chevaux aux robes lustrées tirant une belle charretée de pailles rousses à reflets d'or, dans un champ rempli de lumière, page harmonieuse et solide, couronnée par un ciel bleu d'une transparence charmante; M. Jules Montigny avec un *Souvenir de Genck,* un motif exquis, rien qu'un petit chariot rustique attelé d'un cheval rouge, dans une lumière vermeille, d'un vaporeux, d'une douceur infinis, sur un chemin en plaine; M. Lambrechs, qui expose un *Lévrier* d'une très-belle tournure; MM. Van Leemputten et Woutermaertens, très-vigoureux tous deux dans leurs verts légèrement bronzés où paissent des moutons, de bons moutons à toisons drues, poissées par les suints de la bergerie; puis MM. Vandervin, Jochams et Robbe.

M. Jean Stobbaerts est un peintre de chiens, si on veut; c'est surtout un peintre d'intérieurs. Ceux qui sont au Salon ont une intimité, une justesse de ton, un sentiment impressionnant qui dénotent un maître. M. Stobbaerts est, en effet, un des peintres les plus flamands de l'école: la race reparaît, sous sa brosse, avec un accent brusque et original. Il est parvenu à dégager la formule mystérieuse, le sens profond de notre existence passive et sommeillante, par une sorte de simplification; et le côté animalier de ses tableaux s'enchaîne à l'être humain par des liens naturels. En ce qui regarde sa grande toile, *Boucherie anversoise,* je n'hésite pas à déclarer qu'elle est à mon sens une des manifestations les plus caractéristiques du Salon : j'y trouve, en effet, cet amour sauvage et passionné de la vérité, ce dédain des succès marchands, et surtout les qualités de nature qui font les grandes écoles.

Un autre Flamand, bien de sa race et fortement trempé, doublé de marinier et de



LE HAMEAU DE MAURENNE, PAR M. DE BAERDEMACKER.

(Dessin de l'artiste.)

paysagiste, c'est M. Joseph Heymans, l'auteur de la *Vieille Avenue de Bloemeschot.* M. Heymans expose deux vues de l'Escaut, un *Matin* et un *Soir:* elles comptent toutes deux parmi les surprises du Salon; c'est qu'elles sont d'une naïveté et d'un charme émotionnants. Un frémissement infini, d'invisibles bouches agitent doucement l'argentine constellation du fleuve sur lequel traînent des brouillards, soyeux comme des écharpes orientales et comme elles lamés de filets lumineux. Des marbrures roses jaspent les profondeurs du ciel, illuminées de proche en proche et couleur de plomb fondu dans le haut, alors qu'au bas rampent des bandes de vapeurs violettes. Vers le milieu du fleuve, deux bateaux marchent de front, dans une sorte de nimbe auréolé. Au loin quelques voiles grises qu'enfle le vent du matin, à demi perdues dans les demi-teintes. — Puis c'est le *Soir* avec ses estompes de bruns doux

et chatoyants, ses ascensions de clartés remontant vers le haut, ses assombrissements lentement répandus sur le bas ; les deux bateaux du *Matin* sont presque à la même place, mais les lumières satinées qui en faisaient miroiter les coques dans les écaillures de l'eau caressée par l'aube, se sont enveloutées d'ombre ; au large, le fleuve étale ses nappes d'un gris bleu où pose la nuit. Par là-dessus un ciel clair tacheté de rose. Toutes les fraîcheurs perlées de l'aurore, toutes les grâces sévères du couchant sont réunies dans ces deux belles pages d'une si vaillante maîtrise et d'un sentiment si fin ; mais les pâtes sont malheureusement un peu grosses, et le couteau à palette a truellé avec une uniformité trop égale le ciel et les eaux. Un Français eût mis dans les fonds de délicats frottis, de poétiques réserves, qui eussent fait fuir les perspectives, indéfiniment.

Le même reproche doit s'appliquer à M. Meyers : c'est le seul, car son *Mois d'octobre* (*Escaut*), peint dans des gammes argentines qui rappellent de très-près les deux marines de M. Heymans, a une distinction de ton et des qualités de plein air remarquables. C'est tout un groupe, au surplus, que ces peintres de l'Escaut. Voici encore M. Courtens, plus osé dans ses ciels. Son *Soir sur l'Escaut* arrondit, dans des teintes citron pâle, un soleil vermillon dont les reflets traînent le long de l'eau, en scintillements roses. Très-juste ; mais trop d'empâtements. MM. Le Mayeur, Crépin et de Simpel, dans des impressions à peu près pareilles, ont su mettre une touche plus légère. M. Mols, lui, s'écarte du groupe par des parti-pris noirs, des éclaboussures de gris sale, une recherche de tonalités encreuses; au milieu de cela, de petits coins finement enlevés. — Vous connaissez la grande marine de M. Cogen, *les Pêcheurs de crevettes* : elle lui a valu une médaille à Paris ; je n'y reviendrai pas ; mais je citerai les savantes marines de M. Weber, si bien composées et d'un si beau mouvement, quoique un peu molles de facture, avec leurs cabrements de vagues tordues en volutes sous le bouillonnement des écumes, puis une belle composition de M. Unterberger, *Altona*, consciencieuse étude d'eaux scintillantes, brisées en facettes où tremblotent les reflets de la lune; enfin les marines de MM. Bouvier et Goupil (Léon).

Quand j'aurai nommé dans la peinture de ville et d'architecture MM. Bossuet, Stroobant et Carabain ; dans la peinture de fleurs, Mlle de Vigne et M. Robie, et dans la peinture d'accessoires et de natures mortes, Mlle Van den Broeck, MM. Verhaert et Vanden Bossche, je me trouverai plus à l'aise pour aborder les peintres de l'homme.

Ce n'est pas sans intention, du reste, que j'ai commencé cette étude par la peinture du paysage et de la marine : une originalité réelle, qui ne doit rien à l'influence française et qui évolue dans le cercle des qualités propres à la race flamande, a signalé de ce côté le retour des peintres à la terre natale. On sent qu'ils l'aiment d'un amour profond et la curiosité les a pris de lui demander les secrets d'un art nouveau, tout d'intimité et d'émotion, au fond duquel il y a des poëtes, il y a des observateurs, il y a surtout des fils. Vous verrez que la contagion gagnera l'atelier des peintres de genre et d'histoire : alors de beaux jours se lèveront pour la vieille patrie de la peinture.

Comme pour donner raison à mes paroles, un peintre a osé représenter la rue dans sa vraie lumière : des petites dimensions où elle se condense et semble se cacher sous le nom de peinture de genre, il l'a transportée dans les vastes cadres de la peinture d'histoire. Ce peintre, en agissant ainsi, a obéi à un sentiment personnel : il a aussi obéi à une conviction. Il appartient, en effet, à cette école, très-nombreuse en

Belgique, pour laquelle la peinture d'histoire est surtout la peinture des choses de la vie, telle qu'elle se passe sous nos yeux. Il s'appelle M. Charles Hermans, — qu'on



L'AUBE, PAR M. CH. HERMANS.

(Croquis de l'artiste, d'après un groupe de son tableau.)

retienne le nom. Deux groupes distincts partagent sa toile : à gauche quelques ouvriers se rendant au travail ; à droite, ou plutôt vers le milieu, trois femmes et deux messieurs,

à la porte d'un restaurant. La nuit a été chaude; une buée de champagne et de cigares fermente autour des femmes; les robes, chiffonnées sur les canapés, pendant toute la veille, étalent comme des empreintes de mains à travers la friperie des dentelles et des soies; c'est la fin d'une orgie en cabinet, dans les moiteurs étouffantes des lambris chauffés par le gaz. Le garçon met à la porte cette noce d'occasion : on va fermer; et l'*Aube*, — c'est le titre du tableau, — jette, sur la lueur tremblotante des torchères à l'intérieur, son jour pudique et vert, ses pâleurs de morgue et d'hôpital. Un beau garçon, gilet échancré, habit noir et cravate blanche, en tenue de soirée, la moustache en crocs, large d'épaules, un fils de famille assurément, descendu le premier, attend que son ami, qu'on voit un peu plus loin, une femme au bras, descende à son tour. Deux femmes se le disputent, sans colère d'ailleurs, avec l'obstination stupide de l'hébétement après boire et le vague inassouvissement qui distingue ces tristes filles de plaisir.

L'une d'elles, une blonde à l'œil perdu, dont la souple silhouette se cambre dans de petits flots de volants, a passé à son coude son bras nu, d'une maigreur élégante; elle veut l'entraîner vers une voiture de place dont on aperçoit à droite, dans l'angle de la rue, le caisson vert. L'autre femme, une belle fille aux cheveux ébouriffés, l'air lascif et hardi, s'est campée devant lui dans un mouvement d'une crânerie brusque et charmante, le corps en avant, et l'enlace de son bras frémissant. Des ouvriers passaient: il se sont arrêtés; ils regardent. C'est d'abord un père tenant sa fille au bras, un petit maçon, et, derrière, deux plâtriers, en blouse blanche. Voilà toute la toile.

Elle a des parties admirables. Les figures sont prises sur le vif et fouillées profondément, d'un accent, d'un caractère, d'une sincérité de style qui dénotent la plus rare observation; ce ne sont pas seulement des figures, ce sont des types. Il y a des brusqueries à la Gavarni, de mordantes et vibrantes inflexions dans ces silhouettes si nettement incrustées, dont les écarts disent à haute voix le métier des uns et la coutume des autres: ici l'enveloppante grâce ronde de l'hétaïre, là l'âpre concupiscence masculine sous les retenues de la décence moderne, plus loin le dur labeur qui ankylose les formes. Mais on fait observer avec raison que l'antithèse est trop marquée et que ces ouvriers ont l'air de prêcher la vertu; dans le voisinage d'un tas de cendres jetées à la voirie avec les restes d'une bourriche, un bouquet de violettes semble mêler aussi au prône son petit parfum et sa tendre réprimande. Il fallait, en effet, éviter ces rapprochements et montrer plus de naturel. Et puis, le peuple, celui de Bruxelles surtout, n'a pas de ces sévérités : il est goguenard, persifleur, prompt au rire et à la huée. J'aurais voulu dans un coin le large éclat de rire d'une de ces faces d'ouvrier.

Ce sont là, au surplus, des critiques qui n'ôtent rien à la valeur du tableau; et, pour ma part, je le considère comme le plus noble effort qui ait été tenté en Belgique dans le champ de la peinture de mœurs contemporaines. Il compense même jusqu'à un certain point au Salon l'absence d'originalité et d'héroïsme dans la peinture d'histoire et d'archéologie. Je n'ai remarqué en effet, de ce côté, que les toiles de M. Alma Tadéma, l'intéressant et spirituel metteur en scène de l'Égypte de Rhamsès; les épisodes, tirés de l'histoire nationale, de MM. Lebrun, Meunier, de Vriendt, Vinck et Legendre, et des excursions dans le domaine de l'histoire ancienne, de MM. Stallaert et Mellery. Quant au tableau de M. Coomans, *la Coupe de l'amitié*, acheté par le gouvernement pour ses collections, j'ai honte d'avoir à le dire, c'est de l'imagerie banale, d'un coloris douceâtre qui rappelle les étiquettes lustrées des boîtes de confiseurs.


COUPE D'AGATE ONYX.

MUSÉE DU LOUVRE

.mp A Salm n Paris



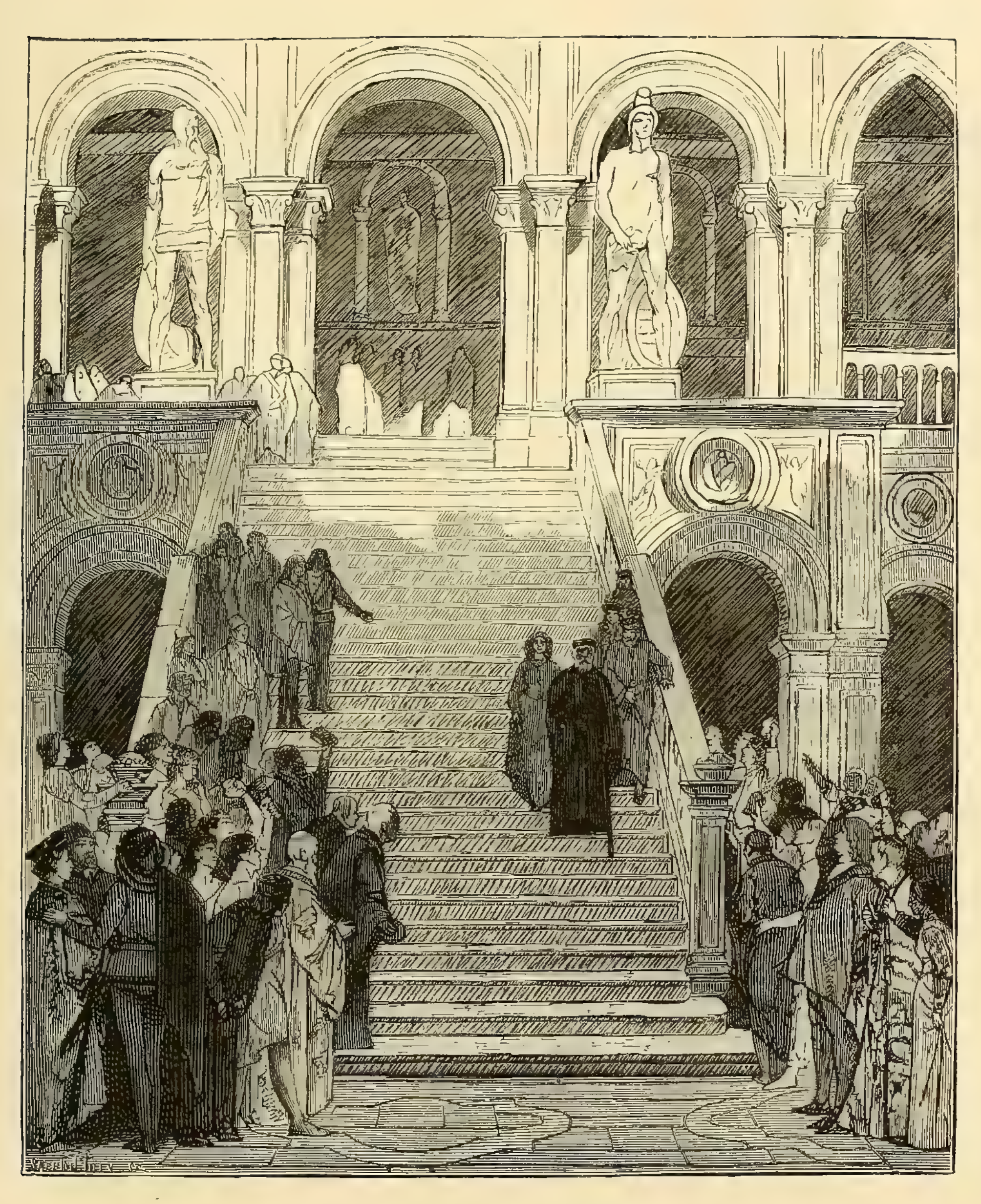
LA MÈRE DES GRACQUES, PAR M. MELLERY. — (Dessin de l'artiste.)

M. Mellery est un prix de Rome; son tableau, la *Mère des Gracques,* a des hardiesses de réalisme heureusement associées aux élégances sévères du style. C'est un mélange de choses apprises et de choses trouvées, et l'école s'y mêle, en écho affaibli, aux inventions d'une originalité qui se cherche. La noble Cornélie enferme ses enfants dans ses bras, d'un geste maternel et magnifique, et sa belle silhouette se déploie fièrement devant le groupe ironique des femmes vaines. Les deux groupes se rattachent par des liaisons naturelles, dans une tonalité ambrée de chaudes rousseurs où se fait sentir le soleil italien. Vous en trouverez un reflet aussi dans la belle composition de M. Hennebicq, le *Doge Foscari,* traitée, il faut bien le dire, au point de vue de l'effet pittoresque plus qu'au point de vue de l'histoire. Le grand Foscari, descendant les degrés de ce palais d'où le chasse la colère de ses ennemis, ne porte pas sur ses traits les sentiments qui devaient agiter son âme; sa silhouette, son geste, le groupe qui l'entoure, manquent de pathétique; mais l'ensemble de cet escalier et du peuple qui en occupe le bas a des beautés de coloration et des richesses de facture où l'on sent la vaillance du tempérament; et, pour le dire en deux mots, c'est un beau morceau de peinture. Je n'en dirai pas autant du *Camoëns* de M. Slingeneyer : l'accent manque à l'exécution autant que le tragique fait défaut à la silhouette. Le poëte, crispé sur son rocher battu par les flots, est campé dans une attitude théâtrale, la tête au ciel. C'est que l'artiste a conçu sans passion ce drame douloureux; il y a mis des qualités d'adresse, de science, d'extrême habileté, alors qu'il y fallait de la nature, tout simplement. Aux pieds de Camoëns, un de ses compagnons est étendu mort, dans une attitude strapassée. Un peu plus loin, une jolie vague fait chatoyer à ses pointes des bouquets de bluettes lumineuses. Pourquoi ces coquetteries au milieu d'un naufrage?

Je m'aperçois que j'ai omis de parler de la peinture religieuse. Cela n'est pas étonnant : elle est nulle au Salon. Je n'ai vu, pour ma part, qu'un *Christ descendu de croix* de M. Thomas, fadeur d'oratoire dans une gamme gorge-de-pigeon et nacre de perle; une vigoureuse étude de femme nue, *Dalila,* brossée par M. Dell' Acqua, sans importance au point de vue de la composition; et des morceaux de MM. Charlet, Van Hammée et Bonet.

Dans le genre, au contraire, la compétition est immense; ici, comme chez les peintres de paysage, il est possible de suivre le développement d'un principe commun à travers des groupes, unis en quelque sorte par des similitudes de sentiment et d'exécution. Je vais tâcher de vous le faire sentir en établissant quelques classifications.

Je rencontre premièrement les peintres d'observation; presque toujours un peu d'humour se mêle à leurs toiles. Les uns sont franchement gais, comme MM. Col, Cap, Glibert, Oyens, Linnig, Ravet, Meerts; les autres se hérissent d'une pointe d'ironie, comme MM. de la Hoese, Debbeke; d'autres ne dépassent pas les limites de l'expression souriante, M. Ad. Dillens, par exemple, dans ses *Deux Commères* aux joues roses, trouées de fossettes, qui étalent à la fenêtre des bras appétissants, en laissant paraître le clair émail de leurs dents; jolie peinture un peu molle, mais lustrée comme une potiche, de vernis délicats. Il y en a qui visent à l'émotion contenue : M. Bource, dans son *Retour du baptême,* une fête intime un peu apprêtée de composition et de coloris, mais rendue avec une simplicité touchante; d'autres recherchent la sévérité des intérieurs marins, comme M. Van Hove, dont le *Vieux Père revenu de la pêche* est d'un charme attendrissant, d'une belle et noble facture. — M. Dansaert groupe très-coquettement autour d'une table où l'on dîne, ou sous une tonnelle où l'on



LE DOGE FOSCARI, PAR M. HENNEBICQ.

(Dessin de l'artiste.)

s'embrasse, de petits sujets XVIIIe siècle, exploités aussi par MM. Serrure et de Meester. Quelques-uns gagnent les champs, emportant avec eux leurs modèles, MM. V. Fontaine, par exemple, très-sincère et très-amusant de touche dans ses deux études de femmes sous bois; F. Nisen, juste de tons dans sa *Pâquerette;* Von Seben, dont les petites figures dans la neige ont un accent très-nature. Il en est qui négligent la figure ou ne la traitent qu'accessoirement; on pourrait les nommer des peintres d'intérieurs. Je citerai M. Genisson, qui expose sous le titre : *Ermitage de Saint-Hubert, à Namur,* un fragment de chapelle, à demi perdu dans les profondeurs d'une sombre écurie et jaspé, sur un fond de lumière ambrée, de marbrures chatoyantes; je citerai encore M. G. Speekaert, dont la *Forge,* illuminée en demi-teinte par le rougeoiement de la flamme en même temps qu'éclairée sur la droite par le jour naturel de la fenêtre, rend parfaitement les combinaisons de ce double éclairage; M. X. Mellery,



ARTILLERIE A CHEVAL, PAR M. A. HUBERT.

(Croquis de l'artiste d'après un groupe de son tableau.)

très-peintre dans deux superbes études violemment brossées; enfin et surtout M. Henri de Braekeleer, le coloriste à la manière de Van der Meer, si lumineux dans ses bruns roux, piqués de points vermeils, mais arrêté pour le moment dans des alchimies de tons cendrés, imitant le poudroiement blanchâtre du jour tombant d'aplomb sur la tache noire des ombres. Il y a enfin les orientalistes, moins nombreux que les autres, car le Flamand ne quitte pas volontiers la circonscription de son clocher. Les *Mauresques dansant,* de M. Eeckout, sont cambrées dans de bonnes postures, quoique un peu grosses de silhouette. M. Ad. Dillens, lui aussi, a voulu tâter du voyage; mais on sent que l'Orient n'a été pour lui qu'une hôtellerie et comme un lieu de passage auquel il n'a pu s'accoutumer : une lumière verdâtre, aux reflets maladifs, glisse sur les étoffes de soie lamées d'argent de ses deux femmes, avec le regret évident de ne pouvoir remonter à la pâle coupole des ciels occidentaux. Un troisième orientaliste improvisé, plus élégant celui-là et d'une distinction plus



LE PETIT BAIGNEUR, PAR M. LÉONCE LEGENDRE.

(Dessin de l'artiste.)

raffinée dans les lignes, M. Eugène Verdyen, assied sur des tapis ramagés, dans les transparences soyeuses d'un air ambré, une *Femme de Smyrne,* aux yeux enchâssés d'un diamant noir, dont les formes se dessinent en molles rondeurs sous de longs voiles blans délicatement frottés de roussissures vermeilles.

Le tableau militaire est rare au Salon; mais celui dont je vais vous parler mérite un alinéa spécial. Il est d'un artiste d'infiniment d'esprit et de talent, capitaine d'artillerie au service de l'armée belge, de M. Alfred Hubert, et représente, sous le titre *Artillerie à cheval,* trois pièces lancées au plein galop des chevaux, dans un nuage de poussière où les gourmettes, les plaques des ceinturons, l'acier des sabres, touchés de points brillants, jettent de scintillantes bluettes de lueurs. Les chevaux, ces beaux petits chevaux de l'artillerie belge, si corsés du ventre, larges d'encolure et les jarrets bien pris, passent en bondissant, à ras de sol, enlevés avec de belles hardiesses de dessin. Les cavaliers sont pleins d'entrain et bien en selle, les poings dans les brides, le fouet aux dents, faisant sauter au vent les rouges torsades des épaulettes. On a vraiment la sensation d'une chose alerte et terrible qui passe, avec un bruit d'ouragan, et toute la scène est d'un mouvement martial, plein de fougue et de crânerie. Bêtes et gens sont délicieusement croqués, d'une physionomie piquante et spirituelle, et mêlés dans des combinaisons de groupes souples et variées. Quant au pinceau, il a de l'adresse et de la prestesse; les petites figures, éclairées en rouge, forment des taches brusques, très-justes de ton, qui se détachent d'un fond de sable, couronné d'un ciel gris-bleu. Les avant-plans, largement traités, sont un vrai morceau de peintre.

Quelques nus chlorotiques, d'une bouffissure malsaine et plâtrés de poudre de riz, dissimulent mal, sous les velours et les nacres auxquels certains artistes ont demandé la ressemblance de la chair, l'horreur de leurs ostéologies d'emprunt : passons. Je me contenterai de citer le *Petit Baigneur,* de M. Léonce Legendre, assis dans l'anfractuosité d'un rocher, sur un ciel bleu brouillé de blanc, d'une chaleur et d'une transparence charmantes. Les formes de l'enfant, grêles et nerveuses, se détachent par méplats carrés dans une silhouette nettement découpée, et la tête, maligne, obstinée, revêche, éclairée de deux yeux ronds qui luisent, se fend d'un large rire sous lequel on devine la pointe des dents. Peut-être la jambe est-elle un peu trop fuselée et la raideur des genoux ne répond-elle pas assez aux sèches arêtes des pieds, si délicieusement croqués. La peinture est grasse et touchée en pleine pâte; le sang, fouetté par la rude caresse des flots, se répand en effluves rouges sous les hâles de la peau.

Le *Petit Baigneur* me servira de transition pour aborder les peintres de la figure. On a remarqué beaucoup une *Ève,* de M. Louis Dubois, non pas l'Ève édénienne dont le soleil caressait librement la nudité, mais l'Ève moderne, parée de velours et de satins. C'est une forte peinture, brossée avec la plus extrême vaillance. Il y a aussi de belles qualités d'exécution dans l'*Été,* de M. Sembach, une beauté luxuriante en robe grenat, couchée dans les verdures d'un paysage un peu sourd. Les bras et la gorge, peints dans une gamme chaude, s'étalent en contours puissants, lustrés par le demi-jour des feuilles, d'un émail ambré sur un fond de carnation rosée. — M. Félix Cogen a des élégances à lui, qui se reconnaissent : vous les verrez dans cette femme de pêcheur, l'*Attente*, montée sur la dune et qui regarde au loin, battue par les rafales. La silhouette est expressive et d'une belle fermeté de lignes, et le ciel, couleur d'ardoise, mêle aux pourpres naturelles des joues, en valeurs fines et justes, le reflet de ses pâleurs.

La Chronique ! c'est le cri, familier aux promeneurs bruxellois, que pousse en ou-



LE PETIT PONT

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Salmon, Paris

vránt toute ronde la bouche, une fillette de douze ans, cambrée dans une attitude de jeune coq ; et, de sa petite main sale, elle vous tend la feuille quotidienne dont la toile porte le nom. La peinture a de la vigueur et la silhouette s'enlève avec une arête ca-



L'ATTENTE, FEMME DU ZUIDERZÉE.

(Croquis de M. F. Cogen, d'après son tableau.

ractéristique : l'auteur est M. Ringel. — M. Millet (François-Davis) nous fait voyager *Dans le golfe de Naples.* La voile palpite au vent, dorée par le soleil italien ; au loin des croupes de montagnes lavées de tons violets et mariées aux accords céruléens de la mer. C'est sur ce fond chauffé d'une lumière intense que se détache un groupe de mariniers aux épidermes rôtis par les hâles; le rayon s'abat sur eux, lustre de vernis-

sures de homard cuit leurs peaux tannées tournant au bronze dans l'ombre. De belles ardeurs de ton font valoir les expressives silhouettes du rouge équipage. — Chez M. Verlat, la chair tourne au cuir de Cordoue; ses *Mendiants de Jérusalem,* incrustés en arêtes sèches sur un fond de murs chauffés à blanc par un soleil de plomb fondu, projettent à terre une ombre mince à peine perceptible dans le poudroiement de la lumière; les loques bleues, trouées d'éclats éblouissants, qui recouvrent les mendiants, sont superbes d'intensité. — Au contraire, M. Herbo a modelé, dans des



PAYSAN AU REPOS, PAR M. J.-F. TAELEMANS.

(Croquis de l'artiste.)

gris nacrés d'une extrême finesse, les carnations maladives de son *Pifferaro,* un morceau délicatement touché et qui fait aujourd'hui partie des collections royales. — M. J. Taelemans a plus d'énergie : il recherche le caractère, les tons justes, la saveur du terroir; son *Paysan au repos,* appuyé sur sa bêche, dessine, sur le paysage qui sert de fond, une ligne rude et brusque d'un accent tout local; on sent parfaitement les bosselures d'une charpente noueuse sous l'étoffage grossier de vêtements poissés et lustrés par l'usage. La tête, glacée de tons gris en demi-teinte, rougeoie sous les écaillures des hâles. Peinture sobre, très-soutenue de ton et très-juste d'aspect. — J'arrive à M. Ed. Agneessens, dont l'exposition a une réelle importance. Il envoie un groupe d'enfants et une *Japonaise.* Elle est charmante, cette fille de Ko-Hi, avec ses yeux obliques, barrés d'une pupille jaune, et les grâces un peu lourdes de sa grasse petite main qui fait voltiger sur l'éventail le papillon en papier; debout, de face, elle s'ap-

puie sur des patins de bois, et l'on suit, sous l'enveloppe de sa robe brochée de fleurs rouges et bleues, les contours naissants de sa jeune beauté.

Mais M. Agneessens a surtout montré sa maîtrise dans le *Groupe d'enfants*. Deux beaux babys, potelés et ronds, sont couchés sur un sofa brun rouge, à la gauche du-



UNE VOCATION, PAR M. A. CLUYSENAER.

(Dessin de l'artiste.)

quel se tient accoudée une fillette plus sérieuse déjà et qui semble sourire des mutineries enfantines de ses cadets. A droite, un jeune garçon, à demi accroupi, se penche vers un grand caniche au poil lustré, auquel il tend un morceau de sucre. L'arrangement de ces quatre figures est délicieux : un des enfants du sofa tend les bras, des bras rondelets terminés par de gros petits doigts boudinés, et sa jolie figure,

trouée de fossettes, se plisse et fait la moue. L'âge et l'humeur de la petite famille sont marqués dans le caractère des lignes et dans l'expression des physionomies avec une sincérité qui ne laisse pas de prise au doute. Mettez à cela une pâte large et ferme, dont la coulée rappelle les vieux maîtres flamands et que martèle par endroits une touche nerveuse, dans une gamme de bruns veloutés, un peu terreux peut-être : vous aurez une idée de cette originale composition.

Les enfants ont été du reste pour quelques artistes du Salon, l'objet de très-légitimes succès. *Une Vocation*, de M. Cluysenaer, nous montre un gros garçon de sept à huit ans, couché dans le fond d'un fauteuil où s'appuie sa petite tête blonde trouée d'yeux petillants; le ventre pointe en l'air et les deux jambes pendent dans le vide, un peu écartées, avec cette gaucherie charmante et pleine de laisser-aller qui est la grâce de l'enfance. Un immense portecrayon en cuivre arme les doigts de la main droite, tandis que la main gauche, épanouie au rebord du fauteuil, vient de laisser glisser paresseusement à terre une feuille de papier balafrée de sabrures à la mine de plomb; dans dix minutes, monsieur sera endormi. On ne saurait être plus nature, et les modelés de la tête, des mains, des jambes, s'arrondissent dans de jolis tons de chair, à travers un jour doux et gris. — Dans la même salle, et faisant face, un autre portrait d'enfant de M. Émile Wauters se cambre dans une posture héroïque, la jambe en avant, la tête dressée ; une des mains pose sur la tête d'un chien, l'autre pose sur le bord d'un cerceau ; un costume de velours noir sur lequel se rabat un col échancré et garni de dentelles d'un ton fin, fait valoir la maigreur svelte du petit bonhomme. La silhouette est jetée avec une crânerie, une désinvolture extrêmement piquantes, et l'exécution dénote un esprit de la touche qui s'allie prestigieusement à l'accent du dessin.

A côté de ces enfants traités en portraits, je ne puis m'empêcher de signaler les charmantes scènes enfantines de MM. Verhas frères, bien que la fantaisie y ait plus de part et qu'elles se mêlent à des fonds d'intérieur ou de plage ; mais ceux-ci sont touchés dans de belles pâtes brillantes où l'on sent la recherche du ton fin en même temps que du ton juste, et la grâce des petites filles, personnages ordinaires de la comédie, en est comme sertie dans des enchâssures délicatement ouvrées.

Quelques beaux portraits : ceux de M. de Winne, un maître, puis les portraits de MM. Lambrichs, Nisen, Sacré, Hennebicq, Van Havermaet.

Je demanderai avant de finir la permission de consacrer quelques lignes aux envois des sculpteurs et des graveurs. On n'a pas jugé à propos de décerner une médaille à ces derniers. Je le regrette, car MM. Gaillard et Jacquemart avaient fait au Salon l'honneur de leurs envois. Je suis, du reste, heureux de pouvoir le déclarer : la décision du jury a été reçue avec une surprise universelle, et j'ai la conviction d'être l'interprète des artistes belges en affirmant que non-seulement ces deux maîtres d'une autorité si considérable avaient droit à la médaille, mais que personne ne s'était attendu à ce qu'on pût la leur refuser. M. Jacquemart a exposé trois cadres d'eaux-fortes : deux des cadres renferment des portraits, le troisième renferme des reproductions d'objets d'art; ce sont de pures merveilles de travail, ciselées avec des caresses de pointe inouïes, à travers le chatoiement d'un véritable prisme ; le magicien a jeté dans ces feuillets épars, réunis pour la circonstance, des trésors de délicatesse et d'incomparable virtuosité. M. Gaillard, de son côté, est représenté par deux portraits d'une transparence et d'un modelé admirables et par une *Vierge*, d'après Boticelli, exquise de tailles et toute baignée des tendresses d'une lumière argentine. — A côté de ces maîtres, je citerai M. Danse, un talent souple et discipliné, rempli d'accent et de verve,

qui manie avec des adresses égales la pointe et le burin, et dont le carton au crayon noir, d'après la *Folie de Hugues Vandergoes,* a toutes les qualités d'une pleine maîtrise ; puis MM. Biot, Lenain, Teyssonnières et de Gravesande.

Le salon de sculpture compte quelques envois étrangers. J'ai été charmé d'y ren-



TERRE CUITE POLYCHROME, DE M. J. MAILLET

(Croquis de l'artiste)

contrer les coquettes terres cuites de M. Maillet d'un goût si délicat et où l'antique se mêle au moderne dans des combinaisons si harmonieuses. Ces œuvres charmantes empruntent du reste un intérêt spécial à l'invention récente du sculpteur : on n'ignore pas que M. Maillet a découvert un procédé de polychromie qui non-seulement colore les surfaces, mais pénètre l'argile elle-même. Déjà une teinte rosée, imitant la fleur de vie qui est sur la peau humaine, donne au visage de ses statues une douceur animée,

et leurs draperies ont des tons de vieil ivoire ou de marbre jauni. Une harmonie très-tendre se dégage du procédé : il est bon de l'encourager et d'encourager M. Maillet à lui faire porter tous ses résultats. Vous connaissez les modelés puissants, l'athlétique et belle prestance de la *Parade* de M. Perrault : je n'y reviendrai pas. MM. Cambos et Vasselot envoient aussi des œuvres connues. Un *Agar et Ismaël* de M. Wittig, de



LA TOILETTE DU FAUNE, PAR M. VANDER STAPPEN.

(Dessin de l'artiste.)

Dusseldorf, m'a frappé par la tournure sévère et le sérieux de la composition; mais les modelés m'ont paru insuffisants.

Ce sont au contraire les modelés qui font le charme de la statue de M. Vander Stappen, la *Toilette du Faune;* le petit faune est posé sur un genou, le corps portant en avant;

il tient les bras repliés, et de ses mains sèches il noue à ses cheveux une couronne de lierre; une expression hilare distend sa face épatée. La silhouette est serrée, d'une arête souple et nerveuse à laquelle aboutissent des méplats pleins d'accent. — M. Brunin a cherché les ondulations de la ligne dans sa grande figure les *Pigeons de saint Marc* :



LES PIGEONS DE SAINT MARC, PAR M. BRUNIN.

(Dessin de l'artiste.)

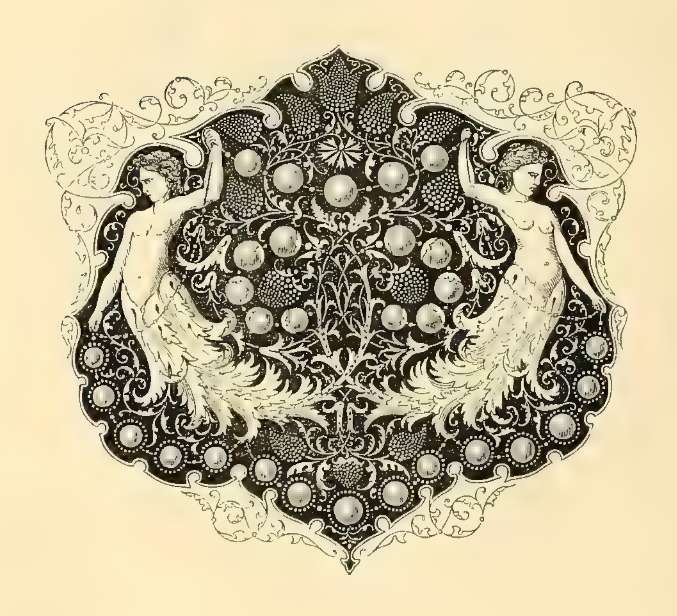
de face et de profil, elle a des beautés serpentines habilement assouplies à la virilité de la figure et elle est comme un compromis entre la sévérité de l'art antique et les coquetteries du marbre moderne. — Un *Giotto* de M. Vinçotte a valu au sculpteur une médaille: c'est une belle œuvre d'une extrême simplicité d'exécution et d'un sentiment à la fois sévère et délicat, qu'enferment des harmonies de lignes très-pures. L'autre médaille a

été donnée à M. Bourré : elle lui était due depuis longtemps. Son *Buste du docteur L...* fouillé comme une médaille romaine par larges plans, où sont comme fondus les méplats multiples d'une face couturée de rides et travaillée de bosselages socratiques, a la beauté des bustes anciens. Je n'aime pas moins son *Enfant au Lézard,* couché sur le ventre, dans un heureux agencement de lignes qui met en jeu les muscles et resserre nerveusement les modelés.

Une vaste terre cuite étale, au milieu de ces productions délicates, les brutalités d'une composition hardie, conçue et jetée dans l'argile avec le sans-façon réaliste et la crânerie d'exécution d'un vieux sculpteur sur bois : c'est le groupe des enfants dansant une ronde, de M. J. Lambeaux. Une vie intense, un rare sentiment comique, une verve vraiment originale anime et fait tournoyer la folle sarabande, dont les modelés ronds et charnus, troués de coups de pouce à la diable, offrent néanmoins des morceaux très-serrés.

C'est sur cette audace toute flamande que je terminerai cette étude.

CAMILLE LEMONNIER.



LES PEINTURES DE MELOZZO DA FORLI

ET DE SES CONTEMPORAINS

A LA BIBLIOTHÈQUE DU VATICAN

D'APRÈS LES REGISTRES DE PLATINA



Tous les amis des quattrocentistes ont admiré à la Pinacothèque du Vatican la fresque qui représente Sixte IV confiant à Platina, l'auteur des *Vies des Papes*, la direction de la Bibliothèque pontificale. Un maître en l'art de bien juger et de bien dire, M. Charles Blanc, a donné de cette œuvre une description que nous sommes heureux de pouvoir placer en tête de notre travail. « Le pape, » dit-il, « est assis, de profil, les deux mains appuyées sur les pommeaux de son siége. Il porte un bonnet de drap écarlate, garni d'hermine, une aumusse de la même étoffe doublée d'hermine également, et un rochet de lin à manches étroites, qui, tombant jusque près des chevilles, laisse voir une soutane de laine blanche. La chaussure est rouge et ornée d'une croix d'or. La chaise du saint-père est en velours cramoisi. L'illustre savant, Platina, est à genoux devant le pape; il est vêtu d'un manteau violet sur un habit écarlate dont on ne voit que la manche et le collet. Autour du pape, l'artiste a représenté le cardinal Riario, Julien della Rovere (depuis Jules II) et les deux frères de ces personnages, Girolamo Riario et Giovanni della Rovere, tous neveux de Sixte IV. Cette belle fresque a toutes les qualités d'un Mantegna, avec autant de précision et un peu plus de souplesse dans le dessin. Chaque portrait y est particularisé au plus vif; chaque physionomie est exprimée avec beaucoup de volonté et d'énergie. On reconnaît dans les traits de Platina, surtout dans sa bouche aux lèvres minces et serrées, le caractère mordant et indomptable de cet écrivain qui avait été si durement traité et persécuté par le prédécesseur de Sixte IV, Paul II[1]. »

Cependant, malgré l'éclat de cette œuvre, le nom de son auteur a jusqu'à ces derniers temps été l'objet des doutes les plus graves. Toute l'ancienne école attribuait la fresque à Piero della Francesca et le plus jeune des historiens de la Vaticane, M. Zanelli, partage encore cette croyance[2]. La critique moderne, qui soutenait les droits de Melozzo da Forli, n'avait pour elle que le témoignage plus ou moins vague de deux écrivains de la Renaissance et les analogies de style entre l'œuvre en question et la célèbre *Ascension*, du même artiste, placée dans l'escalier du Quirinal. Aucun docu-

1. *Histoire des Peintres.* Melozzo da Forli. — 2. *La Biblioteca Vaticana.* Rome 1857, p. 13 et 15.

ment authentique ne venait prouver que Melozzo eût réellement travaillé pour la Bibliothèque créée par Sixte IV.

En face de cette incertitude, nous pouvons considérer comme une bonne fortune la rencontre que nous avons faite dans les archives d'État, nouvellement établies à Rome, de quatre registres écrits de la main même de Platina et contenant, entre autres choses, la liste des payements faits à Melozzo da Forli et à plusieurs autres artistes. Ces registres, qui nous ont été signalés de la manière la plus obligeante par un des archivistes, M. Bertolotti, vont de l'année 1475 à l'année 1481 et embrassent par conséquent toute la durée de la direction de Platina. En attendant que nous puissions les publier in extenso, les lecteurs de la *Gazette* nous sauront peut-être gré d'en détacher pour eux les passages les plus saillants.

Melozzo da Forli. — Le premier payement mentionné dans nos registres porte la date du 15 février 1477. Il est rapporté en ces termes :

« Dedi magistro Melotio pictori pro auro emendo pro pictura quam pingit in bibliotheca ducatos sex die XV januarii 1477[1]. »

A partir de ce moment jusqu'en 1480, nous n'avons plus de nouvelles directes de notre peintre. Ce n'est qu'à l'occasion de quelques menus ouvrages de son « famulus » Jean que son nom est prononcé :

« Habuit famulus magistri Melotii ducatum unum pro armis pontificis pictis in libris Bibliothecæ a sanctitate sua dono datis die qua supra (7 mai 1477)[2].

« Dedi Joanni pictori famulo M. Melotii pro pictura trium tabularum ubi descripta sunt librorum nomina car. XVIII. die X octobris 1477[3]. »

Le travail de Melozzo a-t-il été interrompu pendant ce laps de temps, ou bien l'artiste a-t-il été payé sur d'autres fonds que ceux dont Platina était détenteur ? C'est ce qu'il m'est impossible de décider en ce moment. Ce qui est certain c'est que ce travail était déjà commencé en 1477.

Voici la liste des payements postérieurs. Ils nous prouvent qu'au 10 avril 1481 tout était terminé, puisque Platina déclare en propres termes qu'il n'est plus rien dû.

« Habuere Melotius et Antonatius pictores pro pictura facta in bibliotheca secreta et in illa additione quam nuper fecit d. n. ducatos decem die XXX Junii 1480.

« Item habuere prædicti pictores ducatos decem die XVIIII Julii 1480.

« Item habuere prædicti ducatos X die ultima Julii 1480.

« Habuit magister Antonatius per un arma de legno intagliata per mettere nel sopracelo dela libraria secreta ducati doa die XVI augusti 1480.

« Item habuere prædicti pictores ducatos decem die XVII augusti 1480.

« Item habuere prædicti ducatos decem die XVII augusti 1480.

« Item emi ex auro et azuro pro pictura de doa arme luna in la libraria secreta el altra nela gorita (?) facta e per le finestre de la libraria grande ducati IIII e car. VIII die VII septembris 1480.

« Item habuit pro factura vel (ou vid.) pictura fenestrarum et armorum ducatos V die VIII septembris 1480.

« Item habuit M. Melotius cum socio ducatos XV et car. quinque die nona septembris 1480.

« Item habuere Antonatius et Melantius (sic) ducatos septem auri die XXVIII octobris 1480.

« Item habuere Antonatius et Melotius ducatos decem die VIII januarii 1481.

1. Registre A. f° 42, v° — 2. Reg. B, f° 43. — 3. *Ibid.*, f° 57, v°.

« Item habuit magister Antonatius ducatos duos cum dimidio pro liniamentis hostiorum et fenestrarum pictarum in ipsa bibliotheca die X aprilis 1481. Nil amplius restant habere[1]. »

Cette pièce nous révèle plusieurs faits jusqu'ici ignorés, mais en même temps elle soulève des questions auxquelles il n'est pas toujours commode de répondre.

Elle nous montre tout d'abord que Melozzo a exécuté plus d'un ouvrage, puisqu'il est fait mention de ses peintures non-seulement dans la Bibliothèque secrète, mais encore dans la salle que le pape a fait exécuter en dernier lieu (*in additione quam nuper fecit d. n.*). C'etait à lui sans doute qu'étaient destinés les échafaudages (*pons pro pictoribus*) dressés dans les deux Bibliothèques au mois d'août 1480[2].



PORTRAIT DE SIXTE IV, PAR MELOZZO DA FORLI.

En second lieu nous apprenons que Melozzo a eu un collaborateur, un associé, maître Antonatius, avec lequel il a touché une somme assez ronde, plus de quatre-vingt-dix ducats. Mais quelle a été la part de chacun d'eux dans les travaux entrepris en commun ? C'est ce que je n'essayerai pas de déterminer pour le moment. Antonatius, dans nos documents, paraît surtout chargé de la partie décorative. En ce qui concerne la fresque de la Pinacothèque du Vatican, nous lui devons peut-être les élégants pilastres aux branches de chêne (robur = Rovere). Mais n'allons pas plus loin dans la voie des conjectures.

Antoine, dit Antoniasso, de Rome. — Le nom du compagnon de Melozzo n'était

1. Registre D, f° 31. — 2. Reg. D, 15 v° et 16.

jusqu'ici connu que par la mention aussi brève qu'élogieuse qu'en fait Vasari[1], et les annotateurs de l'édition florentine des *Vite* ont dû déclarer qu'ils n'avaient pu se procurer aucun renseignement sur le compte de cet artiste. Grâce aux registres de payements de la Chambre apostolique, je suis en mesure de combler cette lacune. Antoniasso, ou Antonatius, un des rares peintres de cette époque qui soient originaires de Rome (*de urbe*), a beaucoup travaillé pour les papes, le plus souvent en collaboration avec d'autres maîtres. Voici quelques-unes des pièces qui le concernent :

1484. 14 novembre... « magistris Antonatio et Petro de Perusio[2] pictoribus ac sociis infrascriptas pecuniarum quantitates eis debitas rationibus infrascriptis videlicet :

« Et primo pro pictura plurium vexillorum et aliarum rerum ordinariarum pro coronatione s^mi d. n. papæ per eos factarum florenos ducentos quinquaginta de K. X. pro flor.

« Item pro pictura XII Banderiarum factarum pro cursoribus cum armis s. d. n. papæ et unius similis missæ Cerveterem, ac quinque scutorum et unius nodi cum XII bambocciis et aliarum rerum factarum in domo R^mi cardinalis sanctæ Mariæ in Porticu ubi s. d. n. cum dominis cardinalibus fecit collationem in die coronationis et certis armis factis in uno camino flor. quinquaginta.

« Item... pro inalbatura aulæ palatii et pictura XXV ymaginum sancti Antonii et diversis aliis rebus per eos factis in camera s. d. n. papæ flor. similes decem constituentes in totum summam flor. CCCX de Bl. 75 pro flor[3].

1485. Janvier... « solvi faciatis m° Antonatio de Urbe et Petro Matheo de Ameria[4] pictoribus flor. de camera quindecim de K. X. pro flor. pro parte eorum salarii et mercedis manufacturæ cujusdam vexilli per eos faciendi ex ordinatione cameræ præfatæ (apostolicæ) pro arce civitatis Beneventanæ[5]. »

Dominique et David Ghirlandajo. — Ces deux artistes ont également travaillé à la bibliothèque du Vatican. Le premier d'entre eux, le plus illustre, n'ayant reçu qu'un seul payement, il est vraisemblable qu'il a commencé un travail que son frère aura achevé.

« Dedi ducatos X auri Dominico Thomasii[6] pictori florentino pro pictura bibliothecæ quam incohavit die XXVIII novembris 1475[7].

Dès le mois de décembre suivant le nom du frère de Dominique, de David, figure régulièrement sur nos registres, jusqu'au 4 mai 1476 :

« Dedi ducatos quinque David pictori, fratri Dominici supradicti. XIV decembris 1475[8]. »

David reçoit en tout une soixantaine de ducats.

Denys et Paul. — Deux autres peintres, désignés par leurs prénoms seulement, Denys et Paul, paraissent chargés de travaux secondaires. Les payements qui leur

1. Éd^on Lemonnier, V. 249. « Fu stimata la sopradetta cappella (du C^l Caraffa, par Filippino Lippi) da maestro Lanzilago padoano, e da Antonio detto Antoniasso romano, pittori amendue de migliori che fussero allora in Roma. »

2. C'est évidemment le Pérugin, appelé à Rome par le pape Sixte IV († le 13 août 1484). L'élection du successeur de Sixte IV, Innocent VIII, eut lieu le 29 août de la même année.

3. Arch. d'État de Rome. Registres de mandats. 1484-1486, f° 21 v°.

4. Il est question de cet artiste, Pierre-Mathieu d'Amelia, dans Luzi, *il Duomo di Orvieto*. Florence, 1866, p. 447, dans Zahn, *Notizie artistiche tratte dall'archivio segreto Vaticano*, p. 23. (Extr. de l'*Archivio storico* de Florence, 1867); et surtout dans les Registres de mandats, précédemment cités, dans lesquels nous avons copié une foule de mentions se rapportant à lui.

5. Arch. d'État de Rome. Mandats, 1485, f° 34 v°.

6. Le père des Ghirlandajo s'appelait Thomas Bigordi.

7. *Reg.* A, f° 33 v°. — 8. *Ibid.*, f° 34 v°.



SIXTE IV ET PLATINA.

(Fresque de Melozzo da Forli, à la bibliothèque du Vatican.)

sont faits sont échelonnés du 22 mai au 7 novembre 1476. Le dernier d'entre eux est mentionné en ces termes :

« Dedi Paulo et Dionysio pictoribus pro reliquo picturæ factæ in cancello et auro ibi posito pro restaurata pictura bibliothecæ græcæ d. x. Nil amplius restant habere. Omnino sunt duc. XXV, die VII novembris 1476[1]. »

Ils reparaissent en 1748 à l'occasion d'un don que le saint-père fait à chacun d'eux :

« Habuere Paulus et Dionysius pictores duos ducatos pro duobus paribus caligarum quas petiere a. d. n. dum pingerent cancellos bibliothecæ et restituerent picturam bibliothecæ græcæ, ita sanctitas sua mandavit die XVIII martii 1478[2]. »

Peintres-Verriers. — Sixte IV voulut que sa bibliothèque fût magnifique de tout point; il ne recula devant aucune dépense pour en faire un établissement sans rival, tant au point de vue des richesses bibliographiques qu'à celui de la somptuosité de la décoration. Nul doute que le travail et le style des boiseries, des bancs, des armoires, ne témoignassent de son goût éclairé et de ses instincts luxueux. Les notes de Platina nous disent quels soins on apportait à la confection des meubles les plus modestes. La marqueterie s'y alliait plus d'une fois à la sculpture[3]. L'or reluisait sur la porte principale et en recouvrait les clous de bronze, l'anneau et le battant qui étaient à coup sûr artistement ciselés[4].

Mais ce fut surtout dans les vitraux peints que parut la magnificence du pontife. L'exécution en fut confiée à un Allemand, Hormannus (Hermann?) Theutonicus, qui ne reçut pas moins de cinquante et quelques ducats, du 16 septembre 1475 au 6 mai 1476, époque à laquelle il disparaît de nos registres. Détail à noter : il fait tout exprès un voyage à Venise pour chercher du verre. Antérieurement à ce voyage, il avait acheté, à Rome même, du verre de couleur. Deux autres Allemands, Conrad et Georges, complètent ou restaurent l'œuvre d'Hormann.

« Habuit Coradus Theutonicus qui restituit fenestras vitreas et tres denuo fecit duc. 2 et car. V. XI Dec. 1477[5].

« Habuit Georgius Theutonicus pro factura fenestræ vitreæ magnæ in bibliotheca nova factæ ducatos IIII auri die XVIII octobris 1480[6]. »

Pour compléter le tableau de l'activité qui régnait à la Bibliothèque du Vatican sous la direction de Platina, il nous faudrait encore passer en revue les sculpteurs en bois, les enlumineurs et beaucoup d'autres artistes. Mais cette étude offre un intérêt moindre et nos lecteurs ne sont peut-être que trop fatigués déjà du mélange bizarre de latin et d'italien dont le préfet apostolique se plaît parfois à faire usage. Ses comptes de dépenses seront d'ailleurs mieux à leur place dans le recueil de matériaux de ce genre que nous préparons sur l'histoire des arts à la cour des papes aux xv[e], xvi[e] et xvii[e] siècles : l'édification de la Bibliothèque du Vatican par Sixte IV n'est en effet qu'un épisode dans cette longue série de triomphes artistiques qui commence sous Nicolas V pour s'étendre jusqu'aux temps de Paul V et d'Urbain VIII.

EUG. MÜNTZ.

1. *Ibid.*, f° 41. — 2. *Reg.* B., f° 58 v°.

3. M[e] François de Milan exécuta entre autres *una porta de pino intarsiata*. Reg. D, f° 18.

4. M[e] André de Milan reçut trois ducats et demi *pro inauratura annuli portæ magnæ, pro clavo ad percutiendum, scuto et rosa*, le 13 nov. 1476. Reg. A, f° 41.

5 Reg. B, f° 55. — 6. Reg. D, f° 17.

LES FÊTES

DU

CENTENAIRE DE MICHEL-ANGE

AU SECRÉTAIRE DE LA RÉDACTION.

Florence, samedi 11 septembre 1875.

Mon cher ami,

Me voici arrivé d'une traite à Florence où vont avoir lieu, demain et les deux jours suivants, les fêtes organisées par la municipalité en l'honneur du quatrième centenaire de Michel-Ange. C'est un rendez-vous solennel, un grand jubilé de l'art et de l'intelligence, auquel nous devons tous participer : les uns, et ce sont les heureux, en se rendant à l'invitation du peuple italien, les autres, en les suivant par la pensée et par le cœur. Au milieu du courant fiévreux et sans merci de notre vie moderne, il faut que l'Europe tout entière tressaille devant un si grand nom et s'arrête, ne fût-ce qu'un jour, pour saluer une si grande mémoire; il faut que tout ce qu'il y a d'éclairé et d'intelligent en elle rende un respectueux hommage à l'une des intelligences les plus hautes, les plus nobles, les plus puissantes qu'elle ait produites. C'est un acte de justice et de reconnaissance qu'elle doit bien à l'artiste extraordinaire qui a fait éprouver à tant de générations les plus fortes et les plus singulières jouissances qu'il ait peut-être été donné à l'homme de rencontrer dans le domaine des choses de l'esprit.

Aujourd'hui arrivent en foule les étrangers, qui de Vienne, qui de Genève, qui de Bruxelles, qui de Londres, qui de Paris. Chacun se prépare, cherche un gîte et se case comme il peut; le Comité du Centenaire, ayant à sa tête le vénéré syndic de Florence, M. Ubaldino Peruzzi, se multiplie et veille à tout avec une ardeur et une complaisance des plus rares. Je ne suis point trop mal partagé; je retrouve une chambre que j'avais louée naguère, au bord de l'Arno et près du Ponte-Vecchio.

Je me permets, mon cher ami, d'entrer sans plus tarder dans le vif de mon sujet. Que vous dirais-je d'ailleurs que vous ne sachiez aussi bien que moi? Que Florence est toujours une ville adorable, le plus délicieux séjour qu'un dilettante de l'art puisse rencontrer sur la terre; qu'elle est plus que jamais le sanctuaire de l'art italien, c'est-à-dire le grand musée du XVe siècle, le siècle illustre entre tous, et que, comme Athènes, avec ses temples, ses portiques et ses places, elle reste par excellence, au milieu de toutes nos révolutions, de toutes nos décadences, la cité charmante et superbe, la ville des exquises jouissances, du beau parler et de la politesse infinie. Je rencontre rue Tornabuoni, flânant comme moi devant les trésors du photographe Allinari, M. Barbet de Jouy, l'honorable et sympathique représentant de notre Louvre, et nous nous rendons ensemble au palais de la Seigneurie pour présenter nos respects

à M. Peruzzi, qui nous remet un programme détaillé des fêtes avec l'ordre exact des cérémonies auxquelles nous sommes conviés : promenades et cortéges, illuminations, discours, réceptions officielles, concerts, courses, concours agricole et horticole, transport solennel, à Santa-Croce, des cendres de l'historien Carlo Botta, séances littéraires des Académies réunies de la Crusca et des Beaux-Arts, congrès des ingénieurs et des architectes, inauguration du musée Michel-Ange et du monument qui lui a été élevé sur la Piazzale de San-Miniato, etc... *Scusate se è poco!* Je n'ai pas besoin de vous dire que je ne prendrai de tout ceci que ce qui touche exclusivement au grand homme.

Ce soir il y a eu, au palais Ferroni, une lecture de M. Riccardo Taruffi sur Michel-Ange, — le morceau débité d'une voix dolente m'a paru bien froid et bien vide, — et réception par M. et Mme Peruzzi des représentants étrangers. Cette réception était en elle-même fort intéressante. C'était une occasion de prendre langue et de se connaître mutuellement. J'ai retrouvé là M. Barbet de Jouy, la légation de l'Institut, MM. Meissonier, Charles Blanc, Guillaume, Garnier et Ballu, M. Lenepveu, directeur de l'École de Rome, Paul de Saint-Victor, Scherer du *Temps*, Bonnat, Dreyfus et un certain nombre de représentants de la presse parisienne, surtout de la presse illustrée. La soirée a été mise tout de suite, par M. Peruzzi, sur un pied de cordialité charmante et, les présentations faites, chacun de nous a pu successivement causer avec M. Aurelio Gotti, le conservateur du musée des Offices et l'auteur d'une vie de Michel-Ange en deux volumes, faite d'après les nouveaux documents, avec le chevalier de Fabris, directeur de l'Académie des Beaux-Arts et organisateur du musée Michel-Ange, avec le directeur de la *Nazione*, avec Dupré, le sculpteur, et quelques autres artistes italiens, avec les membres du comité et des diverses académies florentines. Notre petite colonie s'est retirée assez tard, enchantée de ses hôtes et très-touchée de l'accueil particulièrement chaleureux et empressé dont elle avait été l'objet.

Dimanche 12.

Journée très-chargée et qui, pour beaucoup d'entre nous, aura été une réelle fatigue. Je retrouve, avec une joie sans mélange, mon ami Paul Mantz, qui vient d'arriver de Modène. A midi, grand concert dirigé par le professeur Sbolci, dans la salle des Cinq-Cents au Palais-Vieux, et, à trois heures, grande procession en l'honneur de Michel-Ange. L'habit noir est de rigueur pour tous ceux qui sont invités à faire partie du cortége officiel, je revêts donc cet incommode produit de notre civilisation.

Affluence considérable au Palais-Vieux. Cet immense salon des Cinq-Cents, avec son plafond de bois et ses grands murs plans couverts des peintures ampoulées de la fabrique vasarienne, est une admirable salle de concert, surtout une salle incomparable pour la sonorité. Avec les éléments d'orchestre dont on disposait on pouvait organiser un concert à la Michel-Ange et produire un effet foudroyant sur cette foule; prendre, par exemple, dans l'œuvre des maîtres, — et l'on n'avait que l'embarras du choix, — quelques-uns de ces grands morceaux brossés à la fresque, comme le finale de la Symphonie en *ut* mineur, de Beethoven, comme le chœur des Scythes de Gluck, le *Dies iræ* de Mozart, ou le chœur des Titans de Rossini, qui par la puissance de leur jet et la fierté grandiose de leur style eussent rappelé, en les égalant, les formidables inventions du peintre de la Sixtine. Au lieu de cela, une *olla podrida* de fantaisies modernes, d'ouvertures pour orchestre et de morceaux de piano. Vous représentez-vous la figure d'un monsieur en habit noir, ouvrant un piano de Pleyel et jouant sous ces voûtes redoutables, devant la grande ombre de Michel-Ange, une masurka de Chopin?

La seule partie intéressante du programme était l'audition de deux *madrigali* de Michel-Ange, mis en musique par Archadelt au XVI[e] siècle[1] et celle de l'ouverture de la *Sémiramide.* La conception rossinienne, enlevée avec un brio irrésistible, centuplé par la sonorité de cette salle vibrante, avait pris une énergie pittoresque, une majesté monumentale qui rappelait les grandes agapes de Véronèse.

A trois heures et demie le cortége se forme sur la place de la Seigneurie et dans la cour du Palais-Vieux, fermées par un cordon de troupes, et se met en marche vers la maison de Michel-Ange, *via Ghibellina,* suivant l'itinéraire indiqué. Avec un décor tel que la place de la Seigneurie, avec les hautes et sombres murailles du Palais-Vieux, les élégantes perspectives de la *Loggia dei Lanzi* et de son musée de marbres en plein vent, comme toile de fond, avec cette illumination de l'air et du ciel qui est le charme de Florence, le départ offre un coup d'œil magnifique et qu'aucun de ceux qui l'ont vu ne saurait oublier. C'est, d'ailleurs, le cadre merveilleux de ce ciel sans nuages, de ces monuments, de ces souvenirs, de cette foule vivante et gaie qui donne aux fêtes du Centenaire leur éclat; car il faut convenir que, sans Michel-Ange et sans Florence, elles sembleraient, à nous, gens blasés, d'une faste assez mince.

Le cortége, soutenu de distance en distance par des musiques militaires, a pris des proportions fabuleuses; il déroule ses anneaux mouvants à travers les rues étroites qui, du Palais-Vieux, nous conduisent au n° 64 de la rue *Ghibellina.* Voici d'abord les corporations et associations ouvrières, précédées de leurs bannières respectives, les sociétés artistiques et littéraires, puis les membres du comité et de la municipalité ayant à leur tête M. Peruzzi, autour de la bannière de Florence, en soie blanche semée de fleurs de lis rouges; viennent ensuite la magistrature et tous les corps publics, les représentants italiens et étrangers des gouvernements, des communes et des instituts, les délégués de la presse et des académies provinciales, enfin tout ce qui, à un titre quelconque, pouvait former un groupe ou une représentation. Nous notons parmi les étrangers marquants le baron de Travenegg, représentant de l'empereur d'Autriche; MM. Holmes, bibliothécaire de Windsor; Lutzow, de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne; Engerth, Wilson, Meldahl, directeur de l'Académie royale de Copenhague; Burton, conservateur du musée de Kensington, et Leigthon, représentant de la *Royal Academy* de Londres. Au milieu, et tout près de la bannière municipale, la France forme un groupe compacte, à la tête duquel marchent les membres de l'Institut.

Le passage dans ces rues étroites de la vieille ville est des plus pittoresques. Pour les artistes, le spectacle est là, au milieu ce labyrinthe tortueux de ruelles, que la foule, venue de toutes parts, des faubourgs et des villages environnants, de Prato, de Fiesole et du val d'Ema, contadins de la plaine et paysans de l'Apennin, emplit de son mouvement et de son bruit; où chaque fenêtre, avec sa décoration improvisée de tentures et de tapis, est un tableau vivant, remuant et coloré, où chaque carrefour amène des perspectives nouvelles, des effets de tons imprévus, où tout est lumière, contraste et mouvement. Il y a là des trésors qu'il faudrait pouvoir saisir et fixer, des morceaux de peinture achevés, des visages entrevus qui sont des chefs-d'œuvre de grâce et de morbidesse; mais le cortége marche, et cette vision unique de Florence ressuscitée s'enfuit et disparaît.

On arrive enfin, après de longs détours, à la maison de Michel-Ange que signale un buste en bronze placé au-dessus de la porte. Le cortége s'arrête, et nous nous

1. *Deh! dimmi amor* et *Io dico che fia voi.*. Venise, U. Rampazetto, 1565.

trouvons, auprès de la porte même, admirablement placés pour entendre le discours que le poëte le plus distingué de l'Italie contemporaine, M. Aleardo Aleardi, va prononcer. Chacun prête une oreille émue à sa voix claire et sonore; aussi loin que la foule peut voir, les têtes se découvrent et les bouches se taisent. Ce discours est fort remarquable; il est plein de nobles pensées et de mouvements éloquents; il est relevé par une critique exacte et un goût épuré; il a tout pour lui : l'allure et la forme, la pensée et le mot, mais il a un immense défaut, un défaut capital : il est trop long. Un quart d'heure, une demi-heure, trois quarts d'heure, une heure se passent, et l'orateur parle toujours. Ce n'est plus un discours, c'est un volume, que dis-je! c'est un article de la *Revue des Deux Mondes,* c'est une conférence, avec l'entraînement de la parole et du style. Nous sommes les *Captifs de Michel-Ange,* murmure, à bout de force et de patience, M. Paul de Saint-Victor. Les visages s'affaissent, et l'on peut mesurer, à l'attitude inquiète des auditeurs rapprochés, la longueur du manuscrit que l'orateur tient à la main; la foule, qui n'entend pas et qui ne comprend rien à cet interminable arrêt, s'agite et crie, et le remous menace de nous emporter, lorsque l'orateur achève, *spenta voce,* sa péroraison.

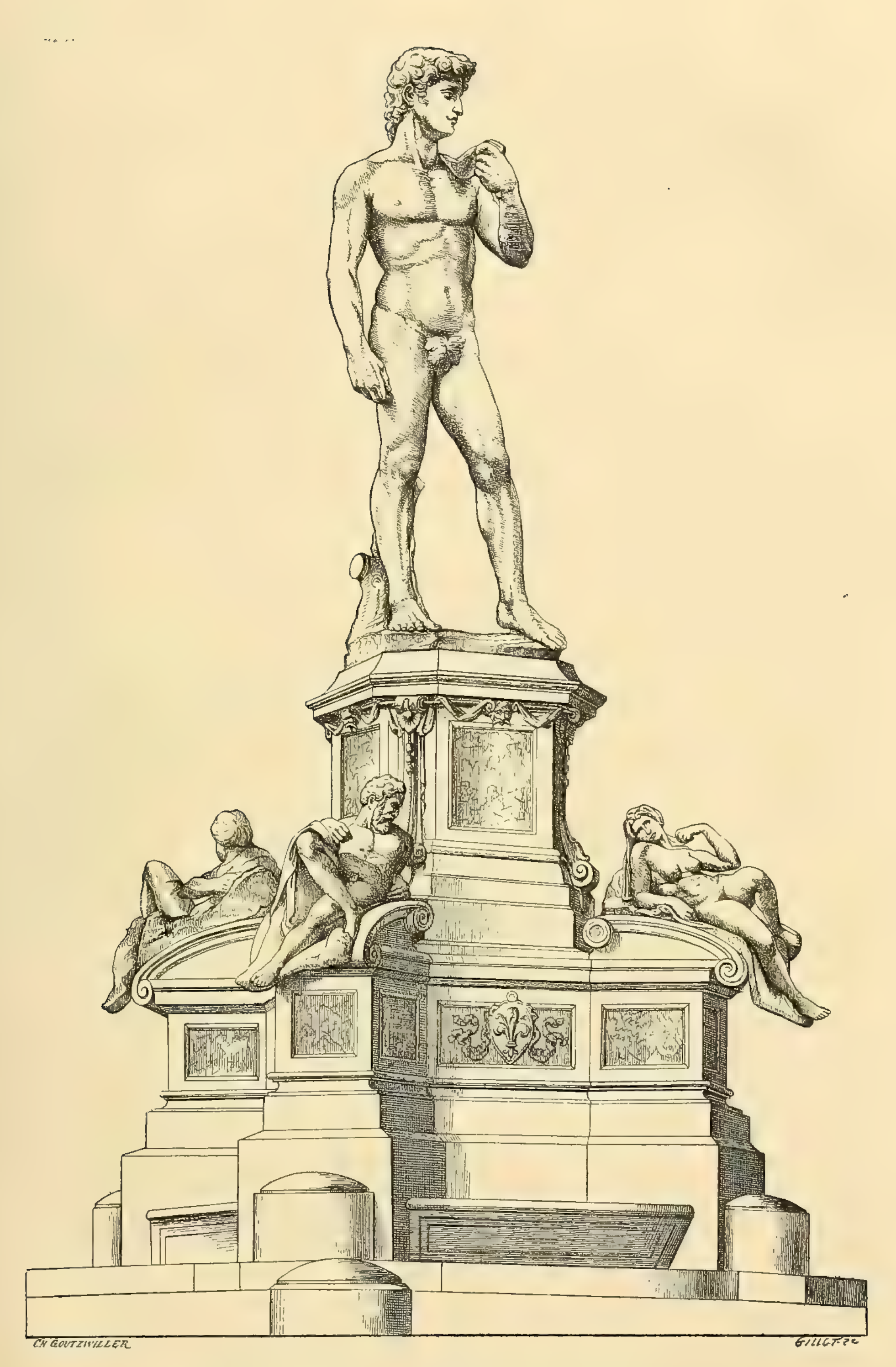
Le cortége, retournant sur ses pas, se dirige vers Santa-Croce pour se rendre à la tombe de Michel-Ange. Nouvel arrêt et nouveaux discours : discours du comte Pelli Fabbroni, conservateur de Santa-Croce; discours de M. Floerke, de l'Académie des Beaux-Arts de Saxe-Weimar, et réponse de M. Ubaldino Peruzzi.

Ici commence le calvaire. Au milieu de la poussière, sous les dernières ardeurs d'un soleil brûlant, il nous faut traverser l'Arno sur le *Ponte alle Grazie* et, sortant par la porte San-Niccolò, où se voient encore quelques restes des fortifications élevées par Michel-Ange, monter les nouvelles rampes qui conduisent aujourd'hui directement de l'Arno à la Piazzale de Michel-Ange, d'où l'on embrasse l'une des plus belles vues du monde, et à San-Miniato. Devant le spectacle de ces gradins de pierre que suit en se déroulant, bannières déployées, la longue file du cortége, de ces maisons, de ces collines couvertes de grappes humaines et illuminées par les rayons d'or du soleil couchant, chacun oublie la chaleur, la poussière et le ridicule habit noir. Enfin, à la nuit tombante, apparaissent, d'un côté le monument élevé à Michel-Ange sur cette grande place qui domine en terrasse Florence et toute la vallée de l'Arno, de l'autre le vieux clocher de San-Miniato, construit par Baccio d'Agnolo et préservé des projectiles par Michel-Ange, pendant le siége de 1527; au sommet flottent les couleurs de la ville telles qu'elles étaient à cette époque.

La nuit est venue. Derrière nous, le campanile de Giotto et le dôme arrondi de Brunelleschi découpent leurs imposantes silhouettes sur l'opale mourant du ciel; devant nous, se dresse le monument élevé à Michel-Ange. C'est un vaste piédestal de marbre, auquel sont accolées les figures couchées de la chapelle des Médicis et qui supporte le moulage en bronze de la statue de *David;* monument d'un style assez pauvre, assemblage indigeste, qui, néanmoins, emprunte à sa situation, à la fière et colossale tournure de la figure principale, une certaine grandeur.

C'est là que le prince de Carignan reçoit le cortége, au nom du roi Victor-Emmanuel. A la lumière incertaine de quelques bougies, les représentants étrangers et italiens se groupent au pied du monument, que défend à grand'peine contre les flots grossissants et sombres de la foule une double haie de gendarmes à cheval.

Sept discours sont successivement adressés au prince : le premier, par le professeur Giovanni Paganucci, discours académique et officiel; le second, par l'honorable Ministre



MONUMENT ÉLEVÉ A LA MÉMOIRE DE MICHEL-ANGE.

Piazzale de San-Miniato, à Florence.

des travaux publics d'Italie, M. Silvio Spaventa; le troisième, par M. Meissonier, au nom de l'Académie des Beaux-Arts et de l'Institut de France; le quatrième, par M. Charles Blanc; le cinquième, par M. Alvin, conservateur de la Bibliothèque royale de Bruxelles; le sixième, par M. le conseiller Meldhal, de Copenhague; le septième enfin, en français comme les quatre précédents, par un représentant de l'Académie de Rio-Janeiro, dont le nom nous échappe.

Les discours de MM. Meissonier et Charles Blanc, nous pouvons le constater avec une légitime fierté, produisent un grand effet et sont chaleureusement applaudis. Celui de M. Meissonier, prononcé d'une voix vibrante et entrecoupée, avec l'émotion profonde et poignante de l'artiste s'adressant à l'artiste, d'une concision improvisée et en quelque sorte militaire, secoue toutes les fibres et électrise les âmes. Mais aussi quelle mise en scène dans ce groupe de figures ardentes et attentives, éclairées de lueurs tremblantes! Quelle passion et quelle intelligence dans ces visages, Garnier, Bonnat, Guillaume, Charles Blanc, et dans le geste sobre de celui qui parle, dont la petite taille semble grandir à mesure qu'il parle! Quel relief et quel accent dans ce tableau!

Nous donnons *in extenso* ces deux remarquables discours.

DISCOURS DE M. MEISSONIER.

« Messieurs,

« Je viens, au nom de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France, remercier Florence de l'avoir conviée à cette fête en l'honneur de Michel-Ange. L'Académie, jalouse aussi de rendre ce public hommage à ce divin génie, nous a envoyés pour la représenter, et c'est à moi, hélas! si peu expert en l'art de la parole, qu'est échu l'insigne et difficile honneur de parler en son nom et de dire son admiration profonde pour cet homme si grand qu'en lui il n'y a plus rien d'humain.

« L'Académie me pardonnera en faveur de ma sincérité, si je ne trouve pas des mots dignes d'elle pour parler de cet illustre entre les plus illustres touchés par le doigt de la Divinité pour être non pas seulement notre joie mais notre enseignement; laissez-moi dire aussi notre orgueil. Oui, grand Michel-Ange! le doigt divin t'a touché, et dans ces fresques de la Sixtine, égales, dans leur sublime grandeur, à la Bible elle-même, c'est toi que tu peignis dans cet Adam qu'anime le Créateur. Son doigt ne s'est-il pas déjà posé sur ton front? Ton regard est tourné vers lui, et c'est maintenant ta main qu'il va toucher pour la rendre digne de traduire ta pensée. Et dans le *Pensieroso,* ô génie puissant! n'est-ce pas aussi toi que tu représentes, écoutant dans l'ombre et la méditation ta pensée s'élevant au-dessus de notre monde?

« Oui, encore une fois, tu as été touché du doigt divin, et nul ne le sera désormais comme toi. Tu es et tu resteras l'éternel exemple de la grandeur et du sublime. C'est pour cela que tu appartiens maintenant à tous et que les hommes sont fiers de toi.

« Mais, glorieuse à tout jamais Florence ta patrie; glorieuse aussi cette belle Italie, cette reine des arts! Heureuse Florence, tu n'es pas seulement la ville des plus belles fleurs de la nature, tu es la ville des plus belles fleurs de l'esprit humain. Tu es la ville de la renaissance des lettres, des sciences et des arts! Je ne puis nommer tous tes fils! Tu as eu Dante, Pétrarque, tu as eu Galilée! Tu as eu celui que nous honorons aujourd'hui pieusement! Sous ce beau ciel enchanteur, au milieu de cette campagne dont la sereine beauté est incomparable, n'étais-tu pas faite pour être leur berceau?

« Sois à jamais heureuse, cité dont on ne dit jamais le nom que comme on disait celui d'Athènes sans penser à tout ce qui est beau et bon! Tu mérites de l'être, non-seulement parce que tu as donné le jour à tous ces grands génies, mais parce que tu en as conservé le culte et qu'aujourd'hui tu honores le plus grand de tous par cette fête où tout est joie. C'est la fête du génie et de la vertu, car ce n'est pas seulement celle d'un grand artiste, c'est aussi celle d'un grand citoyen.

« Italie, que Français nous aimons tous, sois heureuse et prospère! Florence, qu'artistes

nous adorons tous, sois heureuse et prospère! Accepte ce vœu de Français venus pour crier avec tes enfants : « Vive Michel-Ange immortel! »

DISCOURS DE M. CHARLES BLANC.

« Messieurs,

« La fête que vous célébrez aujourd'hui à Florence, elle pourrait et elle devrait être célébrée dans toutes les capitales du monde policé, car Michel-Ange n'est pas seulement un citoyen de la nation florentine, comme on disait autrefois, il est un citoyen du monde. De même que la Macédoine ne pouvait contenir Alexandre, de même Florence ne contient plus Michel-Ange : il appartient à l'humanité. Il lui appartient aux mêmes titres qu'Homère, que Phidias, que Socrate, que Dante, et il a eu dans son génie quelque chose du génie de ces grands hommes, ayant été un artiste, un poëte, un sage.

« Aussi la vie de Michel-Ange est-elle pleine d'enseignements pour tout le monde. Elle apprend aux uns quelle est la grandeur de l'art, aux autres comment il faut le dégager de la nature pour l'élever au-dessus d'elle; à celui-ci, elle donne des leçons d'indépendance; à celui-là, des leçons de simplicité, des leçons de droiture. Il n'est pas jusqu'aux hommes les plus positifs à qui elle n'enseigne que la gloire des nations est souvent aussi leur richesse. Qui dira le nombre des voyageurs de tout pays, savants, philosophes, écrivains, riches désœuvrés, esprits curieux, hommes d'étude ou de loisir, — sans parler des artistes, — qui sont venus dans cette contrée uniquement pour y voir quelques œuvres merveilleuses? Qui pourra calculer ce qu'a valu de trésors à l'Italie la possession des ouvrages de Léonard, de Michel-Ange, de Titien, de Raphaël, de Corrége?

« Ce n'est pas ici, messieurs, dans une ville où on le connaît si bien, où chacun semble né pour le comprendre, qu'il serait nécessaire de vanter Michel-Ange; mais peut-être devons-nous parler pour ceux qui n'assistent point à cette fête, pour tous ceux, — et ils sont innombrables, — qui n'ont de Michel-Ange qu'une idée vague, et qui ne savent rien de lui, si ce n'est qu'il mérite la plus haute admiration.

« Les deux noms les plus glorieux de l'art appartiennent aux deux villes les plus artistes, l'une de la Grèce, l'autre de l'Italie. Lorsque Florence s'appelait Athènes, elle vit naître Phidias; lorsque Athènes s'appela Florence, elle enfanta Michel-Ange. Il fut ainsi donné à ces deux villes de représenter l'art sous ses deux faces les plus éclatantes : la beauté et l'expression. Tout l'art antique peut se résumer dans l'œuvre de Phidias et tout l'art moderne dans l'œuvre de Michel-Ange. L'un se distingue par la sérénité, qui est l'état des êtres divins; l'autre par la passion, qui ne saurait agiter que des individus mortels.

« Mais pourquoi l'expression a-t-elle été si lente à se produire dans les arts du dessin? Cela tient sans doute à ce que, dans la marche des siècles, l'individualisme ne s'est dégagé que lentement, à la longue, avec peine. Quel chemin il a fallu parcourir, grand Dieu! pour descendre du symbolisme égyptien, si majestueux dans sa raideur, si solennel dans son immobilité, à notre art moderne, à cet art libre, mouvementé, accidenté, ému, émouvant, que Michel-Ange a représenté dans sa plus haute acception! En Égypte, l'art est une algèbre sublime des formes; il agrandit la nature par un procédé de concentration, il la surpasse en l'abrégeant. L'individualité n'existe pas encore et les classes elles-mêmes sont comme stéréotypées dans une figure convenue. Un seul prêtre personnifie tous les prêtres, un seul guerrier tous les guerriers.

« Plus jaloux de la vérité, l'art grec se rapproche de la nature et il l'observe profondément, mais c'est pour y retrouver la dignité de l'espèce, les exemplaires primitifs et beaux, les types divins. En Italie, à la Renaissance, une grande transformation se prépare et c'est à Florence qu'elle s'accomplit. Vos artistes sont frappés, non plus de la beauté, mais du caractère. Ils trouvent de l'intérêt dans toute figure qui a de la physionomie, quelquefois même dans la laideur, pourvu qu'elle ait visage d'âme, estimant que tout charbon, sous la main d'un maître, peut devenir un diamant. De la sorte, au lieu d'idéaliser la nature, ils se contentent de la choisir.

« Voilà comment votre École a innové, — vous le savez mieux que nous, messieurs, mais peut-être vous plaira-t-il de le laisser dire ici par un étranger, — elle a innové en substituant à la beauté idéale, qui ne pouvait plus se recommencer, la variété sans fin des caractères, et, comme cette variété ne se trouve que dans la nature, l'École florentine s'est vouée au natura-

lisme, je veux dire à l'étude des physionomies individuelles, mais triées avec soin et toujours caractérisées, toujours expressives.

« L'expression ! elle est le patrimoine de l'art florentin, de cet art qu'ont illustré à jamais Michel-Ange et le seul artiste qu'on puisse lui comparer; je dis le seul, et il fallait que celui-là fût encore un Florentin, Léonard de Vinci. Cet autre grand homme eut un tel amour de l'expression, que pour en trouver assez il résolut de la chercher là où il y en a trop, et alors il étudia des caricatures, dans la pensée qu'il lui suffirait de dégrossir, d'émonder les monstres pour les ramener à des conditions humaines, en supprimant le difforme, en conservant l'expressif.

« L'expression! Michel-Ange l'a portée, sans violence, quoi qu'on en dise, et sans grimace, au dernier degré de l'intensité et de la puissance. Mais son âme, la plus singulière qui fut jamais, était à la fois hautaine et intimidée, altière en présence des pontifes, et en proie aux épouvantements du christianisme, de manière que, par un étrange rapprochement, l'expression, chez Michel-Ange, a été la manifestation constante de deux sentiments contraires : la fierté et la terreur.

« Par un autre genre de singularité, il fut en même temps vrai et grandiose, naturel et surhumain, ayant su faire servir à l'accentuation des vérités typiques certains accidents, rapidement observés dans les figures vivantes. Ainsi quand on est devant les prophètes et les sibylles, par exemple, l'étonnement s'étonne, comme dit votre Vasari, *si maraviglia lo stupore,* de reconnaître que ces personnages surnaturels, dont le modèle ne se rencontre nulle part, ces êtres que possède et qu'agite l'esprit de Dieu, sont cependant si pleins de vérité et de vie, qu'ils semblent estampés sur nature, mais dans une région bien au-dessus de la nôtre. L'on est un instant déconcerté en voyant que la sibylle qui a le plus vieilli dans l'art de la divination, la sibylle persique, a la vue basse et une gibbosité sur le dos, en remarquant des signes de réplétion et des bourrelets de chair sur la nuque dans la figure du vieux prophète Zacharie, qui, à force de scruter les Écritures, oublie la fatigue d'une posture gênante. L'on admire, en fin de compte, comment, au moyen de quelques détails familiers, accusés au vif, Michel-Ange, comme pour tempérer le décorum, pour humaniser le sublime, a donné la vraisemblance de la vie à des figures d'une majesté démesurée, que certainement il ne vit jamais passer ni sur un pont de l'Arno ni dans les rues de Rome, et qu'il n'avait pu dessiner qu'au fond de cette chambre claire qui était son âme.

« Qu'on envisage en lui l'artiste ou l'homme, Michel-Ange n'est pas sans défaut, Dieu merci. Un homme sans défaut! ce ne serait plus un homme, et qui voudrait s'intéresser à lui? Mais, à tout prendre, Buonarroti est encore supérieur aux autres par ses vertus, dont ses défauts mêmes ne sont que le revers. Ombrageux et farouche parce qu'il était timide, il fut accusé de misanthropie, et sa frugalité, la simplicité de sa vie, son habitude de n'avoir personne à sa table, le firent taxer d'avarice. Avare, il ne le fut jamais que pour lui-même, afin d'être généreux envers les autres. Quand il disait à Condivi : « Ascanio, quoique riche, j'ai toujours vécu comme un pauvre, » son jeune ami aurait pu lui répondre : « Vous avez toujours vécu pauvrement, mais toujours donné richement. » Eh! que n'a-t-il pas donné, ce grand homme! Il a donné ce dont il devait être le plus jaloux : son temps, ses ouvrages, ses dessins, ses idées, son génie même.

« Ce qui n'est point assez connu, je dis connu de tout le monde, c'est que Michel-Ange, dessinateur prodigieux, a été aussi un coloriste, un coloriste de lumière. Comme décorateur, il eut en effet un sentiment délicat de la couleur et une juste intuition du rôle qu'elle doit jouer dans le clair-obscur d'une vaste machine. Comme statuaire, il colora ses marbres par des effets prévus, et il sut y ménager parfois des ombres tragiques, de façon que l'on reconnaît en lui un peintre quand on regarde ses statues et un sculpteur quand on regarde ses peintures.

« Un mot encore, messieurs, touchant ces fresques périssables, que nous voyons pâlir, s'écailler, se délabrer, et dont quelques morceaux, hélas! sont déjà tombés en poussière! Pour en conserver du moins un souvenir fidèle et durable, ne vous contentez pas de la gravure, qui est une copie rapetissée, monochrome, une traduction si souvent insuffisante. Faites-les reproduire précieusement, pieusement et dans leurs vraies dimensions, afin qu'il en demeure quelque chose, ne fût-ce qu'une image imparfaite, ne fût-ce même qu'une ombre, quand elles seront effacées, comme déjà commencent à l'être celles du Corrége, ou qu'elles auront péri par le feu, comme a péri la plus belle toile du Titien, ou qu'elles auront disparu comme vont

disparaître, à San Nazaro de Vérone, les fresques de Mantegna et de Montagna, que Vasari aurait voulu protéger par une grille d'or, *una cancellata d'oro*, ou, enfin, quand elles se seront écroulées avec les minces enduits qui les retiennent sur les murailles. Comment aurions-nous quelques notions de la peinture antique, si vous n'aviez trouvé parmi les décorations de Pompéi et d'Herculanum certaines imitations, certains calques des morceaux les plus fameux de l'art grec, imitations affaiblies, sans doute, calques altérés, peut-être, mais où il reste encore tant de saveur et tant de *grandeur?*

« Nous vous en prions, messieurs, — et certes je ne serai pas contredit par les éminents artistes que vous a envoyés l'Institut de France, — nous vous en prions, veillez à vos chefs-d'œuvre, et croyez qu'il serait digne de l'Italie, de l'Italie régénérée sous le règne d'un galant homme, de prendre quelques mesures héroïques pour sauver d'une ruine prochaine des merveilles qui sont votre gloire, mais qui ne sont plus votre bien propre, car il faut les compter désormais parmi les titres du genre humain. »

Après le discours élevé et savant de M. Charles Blanc, je m'esquive avec mon ami Mantz, rompu, affamé, et oubliant, je dois le dire, Michel-Ange et les orateurs pour me livrer, au milieu de ces routes envahies par la foule, à la recherche d'une table et d'un gîte. Nous découvrons enfin un *trattoria* en plein vent, et nos forces renaissent sous l'action bienfaisante d'une fiasque de *Chianti*. Il est dix heures, et la lune, une lune argentée comme on n'en voit qu'à Florence, se lève dans tout son éclat, ajoutant à un repos bien gagné son calme et sa douce harmonie.

Lundi 13.

Aujourd'hui, inauguration solennelle, à l'Académie des Beaux-Arts, de la nouvelle loge érigée pour le *David*, et du *Musée Michel-Ange;* ouverture publique de la *Casa Buonarroti* et, le soir, bals et concerts avec illumination de la Piazzale de San-Miniato, des monuments de Florence et des collines environnantes.

L'inauguration du Musée Michel-Ange à l'Académie des Beaux-Arts était pour nous la grosse affaire, le grand attrait de curiosité des fêtes. Nous devons dire toutefois qu'il n'a pas répondu entièrement à notre attente, et qu'un peu par manque de temps et beaucoup par défaut d'organisation, il n'a pas tenu les promesses du programme. Il sera, je le veux bien, complété plus tard; mais, dès maintenant, il présente un vice radical, c'est de ne pas offrir aux yeux du visiteur les moulages des œuvres de Michel-Ange disséminées dans la ville. Il résulte de ceci que l'on perd le plus précieux, le plus indispensable élément d'information et de comparaison, et qu'à côté du *Moïse* et des *Esclaves* on ne voit ni les tombeaux, ni la grande Vierge de la chapelle des Médicis; ni la *Pietà* du Dôme, l'*Adonis mourant*, le *Bacchus*, le *Brutus*, *la Victoire*, l'*Apollino*, le *Masque* de faune et la *Sainte Famille* en bas-relief, du Bargello; ni le *Saint Mathieu* de l'Académie, ni les ébauches de la grotte de Boboli; ni enfin les reliques précieuses de la *Casa Buonarroti*.

Au centre de la *loggia*, encore inachevée, qui s'ouvre au fond de la galerie centrale du musée de l'Académie, a été placé le marbre du *David*, qu'il était temps, paraît-il, de retirer de la place du Palais-Vieux pour le soustraire à l'action destructive de la pluie. A droite et à gauche, dans les deux bras d'une sorte de transsept, sont placés les moulages : le *Moïse*, les *Esclaves*, le *Cupidon* de Londres, un buste de Paul III, du musée de Naples (superbe, mais très-douteux comme Michel-Ange), la *Pietà* de Rome, le *Christ* de la Minerve, une ébauche tragique et grandiose d'une autre *Pietà* également à Rome, la *Madone* de Bruges, très-regardée et très-admirée, une *Cariatide*, douteuse aussi, appartenant à la grande-duchesse Marie de Russie, le médaillon de l'*Albergo dei Poveri*, à Gênes, et le *Saint Jean-Baptiste* du comte Rosselmini Gualandi, à

Pise. Ce n'est pas le lieu d'apprécier et de discuter ces conceptions multiples et pour la plupart si profondément empreintes du génie de Michel-Ange; il m'est impossible cependant de ne pas remarquer, avec une fierté d'autant plus légitime qu'ils nous ont été bien et dûment donnés, que, dans ce concours solennel, les *Esclaves* de notre Louvre, à peine connus en Italie, tenaient le premier rang avec un éclat incomparable, et de dire que la seule nouveauté importante de cette exposition, le *Saint Jean-Baptiste,* de Pise, a paru à la très-grande majorité d'entre nous être indiscutablement de Michel-Ange.

Dans les salles suivantes ont été réunies, d'abord les œuvres de plus petite dimension, comme les deux anges du tombeau de saint Pétrone à Bologne, des maquettes, comme la petite Vierge du musée de Berlin, dont il se trouvait une *replica* en bronze dans le cabinet de M. Thiers, et des ébauches en cire ou en terre, comme une admirable petite figure de fleuve et le bas-relief des *Enfants d'Ugolin,* à M. Franchetti; puis les peintures attribuées à Michel-Ange ou d'après lui, les gravures de la *Galerie de Florence,* par Calamatta, des dessins, des autographes et quelques autres documents, — tout cela à l'état très-incomplet et très-confus; — et enfin, dans une salle spéciale, une collection photographique, dont le fonds principal a été fourni par M. Braun, d'après les peintures de la Sixtine et d'après les dessins aujourd'hui disséminés dans les grandes collections publiques et privées de l'Europe : Paris, Vienne, Weimar, Windsor, Florence, Oxford, Lille et le British Museum. Là encore, notre grand musée tient le premier rang. Par le nombre (vingt-neuf dessins triés avec le goût le plus sévère), la qualité des pièces, leur conservation admirable, leur intégrité et leur authenticité, il fait pâlir Oxford et Florence eux-mêmes.

Mais, encore une fois, tout ceci n'est qu'un commencement de musée, et il ne faut pas juger de ce qu'il pourra être plus tard par ce qu'il est aujourd'hui. Peu à peu enrichi dans tous les sens, aussi bien dans celui des moulages que dans celui de la gravure et dans celui de la photographie, il peut devenir d'un intérêt de premier ordre et d'une curiosité sans égale.

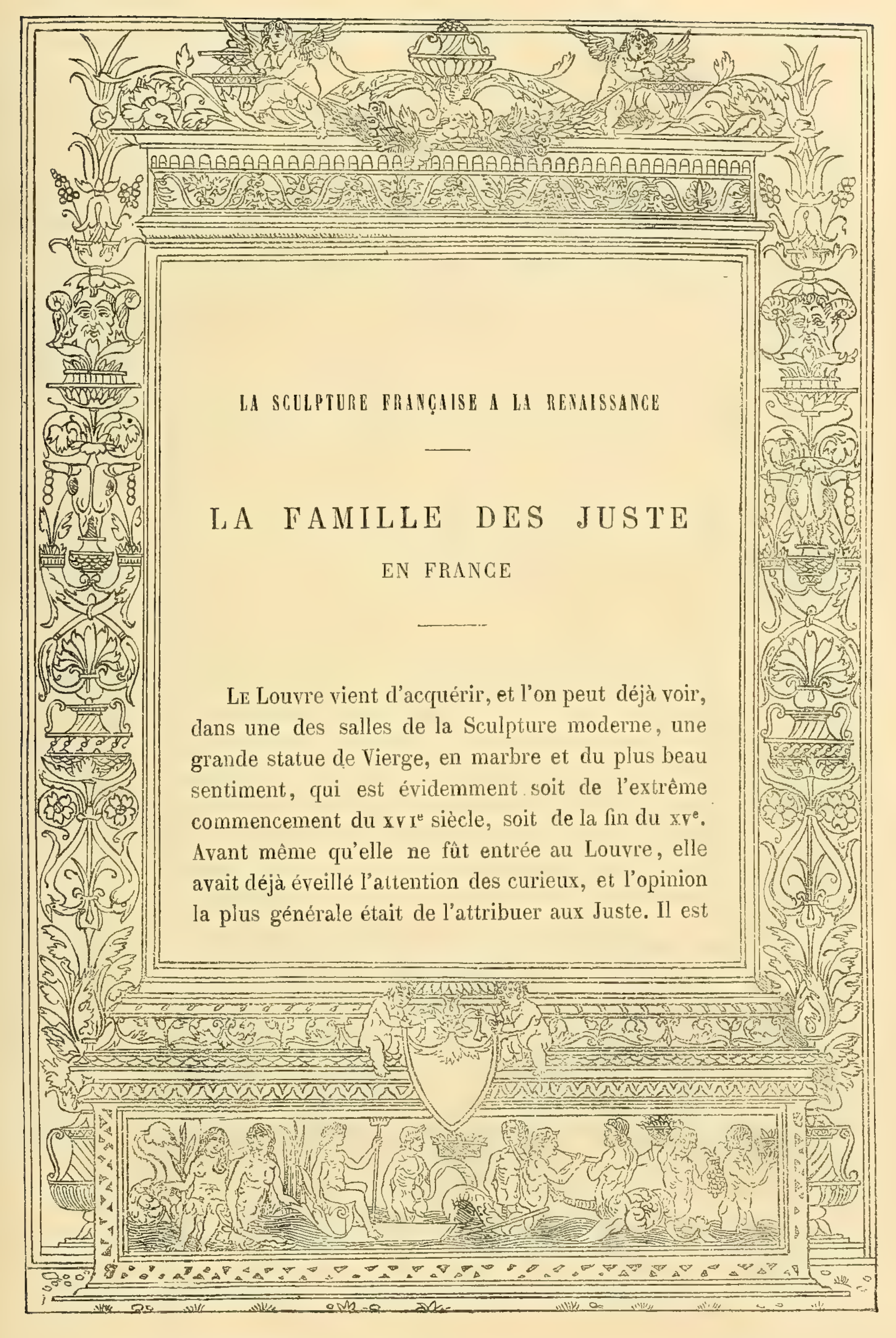
Quant à la *Casa Buonarroti* elle est toujours ce que nous la connaissions, un musée intime et fort inégal où, à côté des documents écrits, lettres, papiers de famille, autographes, dessins d'architecture et croquis de toute sorte, brillent quelques perles d'un prix inestimable comme le bas-relief de la *Guerre des Centaures et des Lapithes,* le modèle en terre cuite de la Vierge des Médicis, le bas-relief de la Vierge assise tenant l'Enfant Jésus, l'esquisse du *David* et un incomparable carton à la sanguine d'une Vierge à l'Enfant, morceau de première beauté et qui seul aujourd'hui peut-être nous permet d'entrevoir ce que pouvait être le carton de la *Guerre des Pisans.*

Sur ce, mon cher ami, je ferme cette correspondance déjà trop longue, laissant aux chroniqueurs de profession le soin de décrire les bals, les concerts et les illuminations, pour lesquels sont accourus, bien plus que pour Michel-Ange, les gens de Fiesole et autres lieux circonvoisins, et qui doivent couronner ces jours de fête si bien remplis pour tous, et en somme, grâce à Michel-Ange, grâce surtout à Florence, si mémorables et si charmants.

LOUIS GONSE.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1650]



LA SCULPTURE FRANÇAISE A LA RENAISSANCE

LA FAMILLE DES JUSTE
EN FRANCE

Le Louvre vient d'acquérir, et l'on peut déjà voir, dans une des salles de la Sculpture moderne, une grande statue de Vierge, en marbre et du plus beau sentiment, qui est évidemment soit de l'extrême commencement du XVIe siècle, soit de la fin du XVe. Avant même qu'elle ne fût entrée au Louvre, elle avait déjà éveillé l'attention des curieux, et l'opinion la plus générale était de l'attribuer aux Juste. Il est

évident qu'elle est française, de l'École de la Loire, et les Juste ont été longtemps établis à Tours, mais c'est l'École de la Loire qui leur est redevable et qui les imita, alors qu'ils ne lui doivent rien. Ils sont purement des Italiens non-seulement de naissance mais de style, et ils sont venus en France avec des habitudes acquises et un talent tout fait, qu'ils y ont développé sans doute, mais qu'ils y ont apporté. Dans ces conditions, la Vierge du Louvre, qui est toute française, ne peut pas être des Juste, et ce serait troubler toute l'histoire de la sculpture en France que de laisser s'établir une pareille attribution. On est à coup sûr beaucoup trop disposé à voir en France des œuvres ou des imitations italiennes; mais ici, comme c'est la vérité seule qu'il faut toujours rechercher et reconnaître, les Juste sont Italiens et leurs œuvres sont italiennes au premier chef. Donc, pour établir que la Vierge du Louvre ne peut pas être d'eux, il est absolument nécessaire d'étudier d'abord leur biographie et ce qui subsiste de leurs sculptures. Je suis peut-être assez en mesure pour le faire rapidement, parce que je me trouve être depuis longtemps au courant des publications où sont épars les mentions et les textes qui se sont produits, et, ce qui n'est pas moins nécessaire, avoir vu toutes leurs œuvres subsistantes en France. Le tombeau de Louis XII, à Saint-Denis, est connu de tout le monde; mais j'ai revu bien des fois, ce qui est déjà moins connu, le tombeau de l'église Saint-Gatien; je connais depuis de longues années celui de l'église de Dol en Bretagne, et j'ai été l'année dernière à Thouars expressément pour voir les tombeaux de la chapelle du château d'Oiron. Le plan de cette notice est par là très-simple; ce sera de résumer, en les classant dans un seul ordre chronologique, et les faits biographiques révélés par les textes et la revue des monuments qui subsistent de leur ciseau.

Dans ce moment même, du reste, l'un des frères Milanesi, les savants annotateurs de l'excellente édition du Vasari de Lemonnier, prépare un travail sur leur vie et leurs travaux en Toscane avant leur venue en France. Il prouvera donc et au delà l'origine étrangère de leur personne et de leur talent; mais, tout en attendant son travail avec la plus grande curiosité, on pourrait dire en un sens qu'il n'en est pas besoin. Leur qualité étrangère est absolument certaine, par les documents que nous avons entre les mains et par les monuments que nous avons sous les yeux. Pourtant, si cela est acquis et même courant dans un certain monde, on trouve encore le contraire dans des livres antérieurs et même dans des livres contemporains. Il est donc nécessaire d'en faire la preuve.

On ne saurait avoir trop d'estime pour l'essai d'histoire de la sculpture française d'Émeric David. Non-seulement il y a une sculpture



VIERGE A L'ENFANT.

(Musée du Louvre.)

française, mais depuis les Carlovingiens elle n'a pas cessé de se développer d'une façon continue et d'offrir à toutes les époques des œuvres et des artistes admirables; les belles sculptures de Chartres et de Reims, si purement françaises, sont antérieures et supérieures à la Renaissance italienne des Pisans. Il serait même vrai de dire non-seulement qu'il y a une école de sculpture française et qu'elle est très-grande, mais même que la sculpture est en France supérieure à la peinture parce que sa valeur est suivie, soutenue, constante, que les artistes sortent réellement les uns des autres, tandis que la peinture n'y a guère procédé que par individualités exceptionnelles et la plupart du temps contradictoires. Émeric David l'a vu, et toutes les rectifications, si nombreuses qu'elles soient, qui lui sont journellement faites grâce à la découverte de documents nouveaux, ne touchent qu'à des détails en laissant subsister toute son argumentation, toutes les grandes lignes de son cadre, et je ne sais personne qui eût été capable d'un pareil effort. Ici, il a pensé comme tous les gens de son temps, comme Millin et comme Lenoir, à qui nous devons la conservation du tombeau de Louis XII et de tant d'autres chefs-d'œuvre. Émeric David savait que ce tombeau était des Juste ; il savait, par une Notice sur les monuments du département d'Indre-et-Loire, adressée en manuscrit par le ministre de l'intérieur à l'Académie des inscriptions[1] que le tombeau des enfants de Charles VIII leur était attribué. Rien de plus simple, en face de l'apparence toute française du nom, qu'il ait tenu les Juste pour français. Marolles, dans son curieux *Livre des Peintres,* les appelle « les Juste de Tours » et il a raison; Chalmel les traite de même dans son *Histoire de Touraine.* De nos jours, M. Duseigneur, dans ses notes sur Émeric David (p. 313-4), s'y tient aussi, malgré sa connaissance des textes nouveaux. Il sait qu'Antoine Juste, ou de Juste, est gratifié de *Fleurentin,* mais il suppose que cette qualification pourrait bien ne rappeler qu'un séjour de quelques années d'étude passées à Florence, et qu'il ne faut peut-être pas plus faire attention à cette particule qu'à la qualification de *Fleurentin* qui ne figure qu'une seule fois dans les Comptes de Gaillon. On verra que ce *de,* qui n'a rien de nobiliaire, est au contraire fort important comme trace florentine et que la qualification de Fleurentin se trouve confirmée par l'inscription de Dol, en mettant toujours en dehors les documents italiens que nous ignorons et que M. Milanesi doit publier.

De nos jours, l'abbé Chevalier[2], continue à refuser de voir dans l'ap-

1. *Histoire de la sculpture française,* publiée pour la première fois par les soins de M. Paul Lacroix. Paris, Charpentier, 1853, in-12, p. 153.

2. *Bulletin de la Société archéologique de Touraine,* I, 353.

pellation de Florentin une épithète se rapportant à une origine italienne; comme saint Florentin était en vénération à Amboise, où existe encore le long de la Loire une église sous ce vocable, il a voulu faire accepter que c'était un véritable prénom, et tirer de là un commencement de preuve qu'ils étaient Tourangeaux et natifs d'Amboise. Bien qu'il ait été contredit, même en Touraine, l'abbé Chevalier tient encore à son interprétation, car on lit dans la préface de l'*Inventaire analytique des Archives d'Amboise* qu'il a imprimé à Tours en 1874 :

« La célèbre famille des Juste pourrait bien elle-même être originaire d'Amboise, comme nous l'avons conjecturé d'après le prénom de Florentin que portait un de ses membres. Nous trouvons du moins un certain nombre de personnages de ce nom dans les Archives d'Amboise. Des recherches ultérieures permettront peut-être de rattacher les illustres sculpteurs de la Renaissance à cette famille Amboisienne. »

On trouve en effet dans son livre la mention de Benoît et de Mathurin Just en 1468 (p. 181); d'un autre Mathurin Just vers 1536 (p. 223, 224, 226, 236); de Jan et Bertheran[1] Just de 1545 à 1547 (p. 229, 230, 232) à propos de la location d'une maison entre les ponts et de la ferme du péage du pont d'Amboise; de deux Jean Just en 1560 et en 1606 (p. 233, 243); d'un Just sans prénom, procureur du roi au Grenier à sel en 1649 (p. 295); d'une Madeleine Just en 1691 (p. 297, 298) et de deux Florentin Just, l'un sergent royal en 1593 (p. 289) et l'autre fils de Bertrand Just, aussi sergent royal en 1626 (p. 301).

Le nom de Juste est fort commun partout[2], et toutes les localités du nom de Just ou de Saint-Just pourraient tout aussi bien réclamer nos sculpteurs. Ce doit être la présence des deux « Florentin Just » qui a dû attirer l'attention de M. Chevalier, et pour eux le prénom est tout naturel; mais, entre *Florentin Just* et *Just, Florentin*, la différence est grande. Les Juste sont de Florence comme le Parmesan est de Parme, Jules Romain de Rome, le Véronèse de Vérone, comme tous ceux au nom duquel on a ajouté un adjectif ethnique sont, par eux-mêmes ou par leurs parents, du pays ainsi désigné. Mais, je le répète, il ne serait pas besoin des preuves que M. Milanesi apportera nécessairement, puisque ses documents proviennent de sources florentines et seront probablement

1. Ne serait-ce pas plutôt Bertherau?

2. Ainsi Chalmel s'est trompé en voulant rattacher à nos Juste « *le vieux Juste* » du XVIIe siècle qui peignit un portrait de Condé (voir Grandmaison, p. 225). Il s'agit tout simplement du peintre anversois Juste d'Egmont, qui fut l'un des vingt-six premiers académiciens.

antérieurs aux nôtres; le style italien des œuvres est irrécusable, nous y reviendrons en parlant de leurs œuvres existantes, mais il suffit de ce qui ressort d'italien des pièces mêmes. La forme *Anthoine, Florentin*, des Comptes de Gaillon, *Johannes Justus et Florentinus*, c'est-à-dire « Jean qui a pour nom Juste et qui est en même temps de Florence », ne peuvent, en simple bon sens et en grammaire, s'interpréter différemment. Le nom de la femme d'Antoine, Ysabeau ou Isabelle de Pasche, paraît plus italien que français; Pâquette est un nom rare chez nous, mais Pâques ne se trouve pas, tandis que *Pasca* est un nom tout italien. Comme on la trouve aussi appelée Ysabeau du Pacis, il se pourrait que ce fût *Pauche* et que ce soit une traduction de *Pacis*; alors nous aurions un nom encore plus florentin par sa ressemblance avec celui des Pazzi, et il deviendrait presque certain qu'elle aurait même été mariée en Italie avant la venue d'Antoine en France. M. Milanesi nous renseignera probablement sur ce point, mais on doit être encore plus frappé de la forme Just de Just; c'est exactement la forme florentine si commune, la répétition du même nom avec la préposition *de*; Just de Just, c'est exactement *Giusto del Giusto*, ou *Giusto dei Giusti*, Just fils de Just, Just de la famille des Just[1]. Je laisse, bien entendu, de côté la question du style italien de toutes les œuvres subsistantes, qui est incontestable et que nous retrouverons à chaque instant.

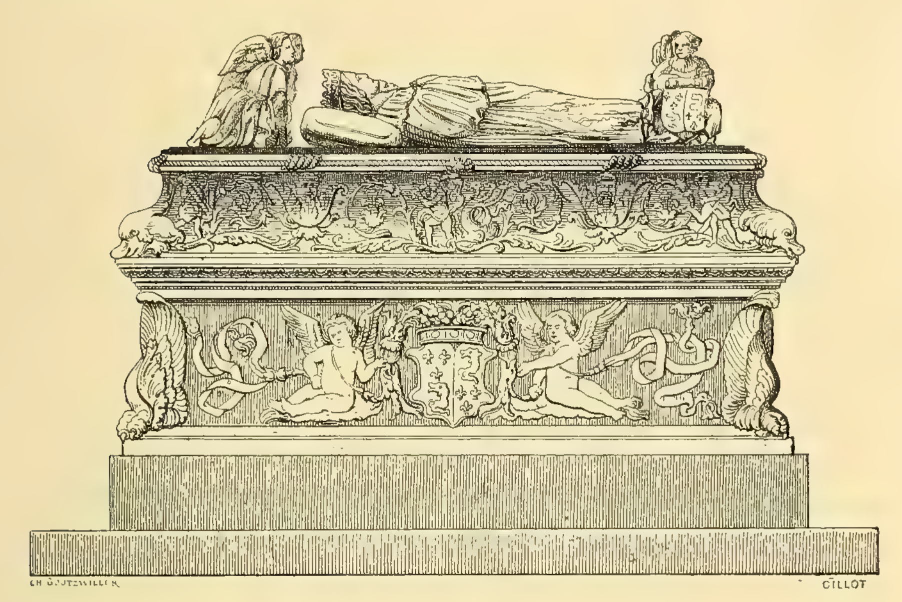
I. — Tombeau des enfants de Charles VIII. — Pour le tombeau des deux fils de Charles VIII et de la reine Anne, qui se trouve à Saint-Gatien de Tours dans la première chapelle du collatéral droit du chœur, il n'y a pas encore de document positif sur lequel puisse s'appuyer l'opinion qui l'attribue aux Juste; mais, comme la tradition est ancienne et que le style en est non-seulement très-italien mais même florentin par un détail très-particulier, il y a lieu de continuer à le considérer comme des Juste.

Ce serait alors l'œuvre la plus ancienne que l'on en pourrait citer, car nous savons qu'il fut élevé en 1506, grâce à ce passage de l'histoire latine manuscrite que le chanoine Monsnyer a laissée sur Saint-Martin de Tours, où le tombeau a été jusqu'à la Révolution :

« Le tombeau de marbre, élevé au-dessus du sol sous lequel sont inhumés les corps des Dauphins fils de notre seigneur le roi de France, et qui se voit au milieu du chœur de l'église, construit et élevé aux frais de

1. M. Milanesi nous apprendra si nos Juste se rattachent ou non au peintre florentin Giusto d'Andrea de Giusto, qui a travaillé au milieu du xv[e] siècle avec Neri di Buoni et avec Benozzo Gozzoli (*Carteggio* de Gaye, I, 211-2).

Mme Anne de Bretagne leur mère, alors femme du roi Louis XII, est terminé et achevé à la fin de l'année 1506[1]. » C'est en 1815 qu'il fut réédifié à Saint-Gatien et en 1834 qu'il fut restauré de nouveau[2]. On lit sur deux lames de bois appliquées au mur de la chapelle, qui ont été découvertes et données en 1847, par M. Guyot, ces deux inscriptions :



TOMBEAU DES ENFANTS DE CHARLES VIII.

« Cy dedans gist très-hault et très-puissant prince Monseigneur Charles Orlend, aysné filz du très-excellent roy de France Charles, huitiesme de ce-nom et de la Royne Anne sa femme, Duchesse de Bretaigne, lequel vesquit troys ans troys moys Daulphin de Viennoys, Conte de Valenti — nois et de Dyois, et décéda au chasteau d'Amboise le XVI jour de décembre l'an mil quatre cens quatre vings et quinze.

« Cy dedans gist très-hault et très-puissant Mgr Charles, second filz de très-crestien Roy — de France Charles, huitiesme de ce nom et de la Royne Anne sa femme, Duchesse de Bretaigne, lequel — vesquit vingt

1. Grandmaison, in-8°, p. 222. *Documents inédits pour servir à l'histoire des arts en Touraine*, 1870.

2. Voici les inscriptions suivantes qui le constatent :

RESTITUTUM FIDELIBUS CURIS A. DE SAINT-DESTOUCHES,
PRÆFECTI, — DIE XXV AUGUSTI MDCCCXV
EXORNATUM — ANNO MDCCCXXXIV.

cinq jours Daulphin de Viennoys, Comte de Valentinoys et de Diois et décéda au — Plessis du Parc lèz Tours le second d'octobre l'an mil quatre cens quatre vings et seize. »

Les inscriptions du monument, gravées sur deux ronds de marbre noir, sont plus intéressantes et, quoique le mot ne soit pas usité, ce sont des *neuvains* qui malgré leur platitude sont peut-être l'œuvre d'André de la Vigne ou de Jean Marot; l'épitaphe de l'aîné est à la tête, celle du puîné au pied du tombeau, et nous ne faisons en les transcrivant que remplir les abréviations, et ajouter la ponctuation et les accents :

Charles huitiesme, Roy preux, très-excellent,
Eut d'Anne Royne, et Duchesse de Bretaigne
Son premier fils, nommé Charles Orlend,
Lequel régna, sans Mort, qui rien n'espargne,
Trois ans trois moys Daulphin de Viennoys,
Conte Dyois et de Valentinois,
Mais l'an V cens, mains V, il rendit l'âme
A Amboise, le seizième du mois
X décembre, puis fut mis soubz la lame.

Par Atropos, que les ceurs humains fend
D'un dard mortel, de cruelle souffrance,
Cy dessoubz gist Charles, second enfant
Du Roy Charles et d'Anne, Royne en France,
Lequel vesquit Daulphin de Viennoys,
Comte Dyois et de Valentinoys,
Vingt et cinq jours, piu lez Tours, au Plessis,
En octobre mourut, ce deux du moys,
Mil quatre cens, avec nonante et six.

Comme on peut le voir dans notre dessin, réduit d'après l'élévation donnée par M. Berty dans son *Architecture française*, le monument est composé d'un embasement nu, d'un soubassement concave, d'une frise en forme de scotie et d'une table de couronnement en marbre noir, nécessairement moins large, et sur laquelle sont couchées les deux petites statues, de sorte que l'ensemble pyramide légèrement. La frise est cantonnée d'un dauphin à chacun de ses quatre angles; ceux du soubassement sont soutenus par une griffe, garnie de nageoires, d'ailes et de frisures de feuilles d'acanthe. Les deux enfants couchés sont vêtus de robes semées de fleurs de lis et de dauphins. L'aîné a seul une couronne et les mains croisées; l'autre, en petit bonnet, les mains sous sa robe, a comme une palatine d'hermine. Deux petits anges assez lourds ont les mains sur les coussins où reposent les têtes des enfants. Deux autres anges, agenouillés aux pieds, tiennent des dauphins. Sur les grands côtés

du soubassement sont des armoiries écartelées de France et de Dauphiné, supportées par deux petits génies assis, qui sont nus et ailés et ont sur leur poitrine un cordon d'où part un large ruban qui se déroule et se termine par une forte houppe; leurs têtes sont niaises et lourdes et leurs jambes, mises de côté, sont d'un raccourci bien peu habile. Au reste, la sculpture de ce monument est bien plus heureuse dans la partie ornementale que dans les figures. Dans chacun des petits côtés est encastré un rond de marbre noir où sont les inscriptions.

La frise, qui est surmontée d'une cordelière, est ornée de rinceaux et d'enroulements à l'italienne, puis, à l'italienne aussi, de sujets tirés de l'histoire d'Hercule et de celle de Samson en petites figures. Il n'y a là, comme on l'a dit, aucune allusion à la force de Charles VIII vainqueur dans ses expéditions d'Italie; c'est au suprême degré de l'art pour l'art. C'est un sujet de décoration, qui porte une trace singulièrement évidente de l'inspiration païenne de la Renaissance méridionale.

Les sujets empruntés à l'histoire de Samson n'occupent que le côté droit. En allant de la tête au pied du tombeau, on trouve Samson avec la mâchoire d'âne; au centre, Samson déchirant le lion et regardant en même temps dans un miroir suspendu à un arbre, pendant que Dalila, entièrement vêtue et coiffée d'un turban, lui coupe ses cheveux, et enfin Samson emportant les portes de Gaza. Est-il nécessaire d'ajouter que le sculpteur a confondu les deux femmes qu'on donne à Samson? L'histoire du lion et de l'énigme se trouve dans le XIVe chapitre des *Juges*, la mâchoire d'âne à la fin du même chapitre, et l'épisode des portes de Gaza au commencement du XVe, avant qu'il ne connaisse Dalila, ce dont, à coup sûr, le sculpteur se préoccupait fort peu. Samson, qui a aussi un turban, a une double jaquette, et ses jambes nues sont chaussées de bottes molles.

Le grand côté de gauche offre de même trois sujets. Hercule y porte les colonnes du monde; il terrasse de sa massue l'hydre de Lerne et il lutte avec Antée qu'il étouffe. Il a toujours les cheveux hérissés, et, — comme si le sculpteur avait voulu présenter l'image de la vigueur réunie aux cheveux par l'union du Samson de la fable et de l'Hercule de la Bible, dans le combat avec Antée, — celui-ci, dont les cheveux sont crépus et n'ont pas autant de longueur, se prend aux cheveux d'Hercule comme pour le dépouiller de sa force.

Au pied du tombeau se voient le dragon et les Stymphalides, figurées par un oiseau ayant au cou un buste de femme coiffée du bonnet de fou et sonnant de la trompe.

A la tête, le centaure Nessus, qui semble avoir lancé une flèche et

qui, toujours pour donner l'idée de la force, a des cheveux énormes surmontés d'une flamme, et Déjanire, nue jusqu'à la ceinture et finissant en poisson comme une sirène. Elle porte de la main droite une sorte de petit bouclier, pendant que sur ses deux bras passe un rouleau qui n'a reçu aucune inscription; ses cheveux épais sont flottants, et, s'ils étaient complétement dénoués, ils tomberaient sur ses hanches; elle a, à la hauteur de la ceinture, comme une raie, et par devant une sorte de tablier, à la façon des nageoires qu'on donne aux Tritons.

Toute cette mythologie de fantaisie, aussi agréable à l'œil qu'elle est en réalité peu à sa place, est, comme on voit, bien italienne. Le Samson est aussi bizarrement habillé que le David en chapeau de paille et en brodequins de Donatello, maintenant au Bargello de Florence. Les griffes des coins de soubassement rappellent, bien que de très-loin et en les affaiblissant, les admirables griffes de bronze, mises par le Verrochio au sarcophage de porphyre de Giovanni et de Pier di Cosimo Medici, à San Lorenzo de Florence. Le goût italien est là incontestable, mais, je le répète, il est possible de croire que ce tombeau est des Juste; seulement la jolie fontaine du Carroy de Beaune, qu'on continue de leur attribuer, est incontestablement de Bastien et de Martin François[1], et nous ne connaissons pas le faire de Guido Paganino, qui a fait le tombeau de Charles VIII et qui est resté longtemps en France. Ce n'est donc, jusqu'à la production d'une pièce authentique, qu'une attribution. Comme elle est tout à fait acceptable, nous avons dû, jusqu'à preuve contraire, la tenir pour vraie et faire figurer le tombeau de Saint-Gatien parmi les œuvres des Juste.

II. — Tombeau de Thomas James a Dol. — Le tombeau dont nous avons à parler maintenant, et qui est dans l'église de Dol, est dans de toutes autres conditions. Il est signé et daté par son auteur, circonstance d'autant plus heureuse, que, sans l'inscription, nous ne pourrions que le tenir pour italien, en ignorant qu'il soit l'œuvre de Jean Juste.

Il y a même, à propos de ce tombeau, un rapprochement curieux à faire. Les *Lettere pittoriche*[2] contiennent deux lettres d'Attavante, l'habile miniaturiste florentin dont Vasari a parlé plusieurs fois, toutes deux datées de sa ville natale en 1483 et 1484, et adressées à Niccolo et Taddeo Gaddi. Il y est question, avec des détails ici inutiles, du prix d'un missel enluminé, fait pour un évêque de Bretagne, avec lequel Niccolo Gaddi

1. Grandmaison, p. 141 et 199-208.
2. Édition de Milan, tome III, 1822, p. 328-9.

est en correspondance comme Attavante. L'évêque n'est pas nommé, mais il est, je crois, facile à reconnaître. Parmi ceux qui occupaient les siéges de Bretagne en 1484, les noms de ceux qui tenaient les évêchés de Nantes, Quimper, Saint-Pol de Léon, Saint-Malo, Tréguier et Saint-Brieuc s'excluent en quelque sorte d'eux-mêmes. Par sa qualité romaine, Pierre, cardinal de Foix (1476-1490), semblerait au premier abord devoir être désigné plus que tout autre; mais il faut plutôt s'arrêter à celui qui occupa le siége de Dol de 1482 à 1504, c'est-à-dire à Thomas James. C'est précisément son tombeau que Jean Juste a signé de sa qualité de Florentin. Cette concordance pourrait suffire à la démonstration, mais elle est définitivement acquise par un passage de l'une des deux lettres : « *A questi di è passato di qui M. Francesco nipote ... con una vostra lettera.* — Aujourd'hui est passé ici messire François, neveu de ... avec une lettre de vous, » par laquelle on priait Attavante de remettre à ce neveu le missel de l'évêque breton. Les points imprimés dans l'édition sont faciles à remplir, au moins comme sens. On va voir que le tombeau fut élevé par Jean James à son oncle Thomas et que Jean avait un frère du nom de François. C'est donc lui qui est allé à Florence, chez Attavante, et il faut lire : « Messire François, neveu de l'évêque Thomas James, » ou mieux encore « neveu de l'évêque de Dol ».

Il y a même là quelque chose qui peut aller plus loin. En dehors du tombeau des enfants de Charles VIII, qui n'est pas encore absolument certain, cette date de 1507 pour le tombeau de Dol est la plus ancienne date absolument authentique que nous ayons sur le séjour d'un Juste en France. Serait-ce, ou l'évêque de Dol avant sa mort, ou après lui son neveu qui l'avait fait venir d'Italie? Les dates extrêmes des mentions recueillies par M. Milanesi infirmeront ou confirmeront le fait. Il n'en restera pas moins à l'honneur de la famille des James d'avoir l'une des premières employé le ciseau de Jean Juste à une œuvre tout à fait importante.

Puisque nous venons de parler de la famille des James, débarrassons-nous des renseignements donnés par les inscriptions. L'une, la plus longue, ne nous est plus connue que par l'*Histoire de Bretagne* de Dom Taillandier, 1756, II, LXV. En dehors de l'éloge de Thomas James, elle nous apprend qu'il est mort le 5 avril 1504, après vingt et un ans et sept jours d'épiscopat, et que, sous le pape Sixte IV, c'est-à-dire entre 1471 et 1484, il fut Orateur et Procureur du Duc de Bretagne et aussi Gouverneur du château Saint-Ange, ce qui nous assure que Thomas James est demeuré plusieurs années en Italie, comme sa commande à Attavante l'aurait déjà fait supposer. Mais la fin de l'inscription est pour nous très-

intéressante. Elle nous apprend que c'est Jean James, licencié ès droit, commandataire de l'abbaye de Lehon dont on voit encore les ruines près de Dinan, trésorier et chanoine de Dol, qui a fait élever, par ses soins et à ses frais, le tombeau de son oncle Thomas en 1507.

Il dépassait bien les intentions que celui-ci avait exprimées dans son testament en date du 4 avril 1503. L'évêque y déclarait vouloir que son corps fût inhumé dans l'église, son épouse, de Saint-Samson de Dol, dans la chapelle de Notre-Dame-de-Pitié, non point avec pompe, *sed sicut unus de populo.* Ses exécuteurs testamentaires, auxquels il s'en rapportait sur ce point, ne se sont pas conformés à sa recommandation, et ce n'est vraiment pas à nous à nous en plaindre.

En même temps on trouve aux Manuscrits de la Bibliothèque nationale, fonds des Blancs-Manteaux, n° XLV, une description ancienne de notre tombeau, qui se trouve sur le mur du transsept gauche, au-dessous de la grande verrière qui en occupe tout le haut :

« Au pignon de la croisée, du côté de l'Évangile, dans une grande et magnifique arcade ornée de deux pilastres quarrez fort enjolivez de sculptures aux chapiteaux, architrave, corniche, deux figures et un grand fronton, est un tombeau de pierre blanche dorée sur filets, de figure quarrée oblongue, de quatre pilastres semblables de façon au grand, soutenant architrave, frise et fronton; sur la table duquel, qui est de quatre pieds de haut, est la figure de l'évesque James en habits sacerdotaux, mitre en teste, deux petits anges soutenant les oreillers, et derrière sont deux petits demi-piliers ou supports quarrez sur lesquels sont deux anges assis soutenant les armes, † à la tête avec casque, † des pieds avec mitre, et, au fond, deux grands anges en bas-relief, tenant les armes avec la simple croix; sur le devant, deux niches avec la figure de deux Vertus, et au milieu, une plaque de cuivre enchâssée. »

C'est la grande inscription dont nous avons donné le résumé. A la tête et aux pieds du tombeau, se trouvent deux médaillons avec des portraits d'hommes de profil, dont les inscriptions sont conservées, la première donnant le nom de Jean James *etat.* XXXI, *anni* M. V^cc^ VII, et l'autre, un peu mutilée, le nom de François James, avec le titre de *scholasticus* de l'église de Dol et de frère de celui qui a élevé le tombeau. Comme il paraît un peu plus jeune que Jean, né en 1476, il devait être presque enfant en 1483 et en 1484, date des lettres d'Attavante.

C'est M. Mérimée, dans ses *Notes d'un voyage dans l'ouest* (1836), qui a le premier attiré l'attention sur la valeur artistique du tombeau de Dol et sur la signature de son auteur. Le manuscrit des Blancs-Manteaux l'abrége de cette façon : « Mg^r^ Joannes cujus cognomen est justus et

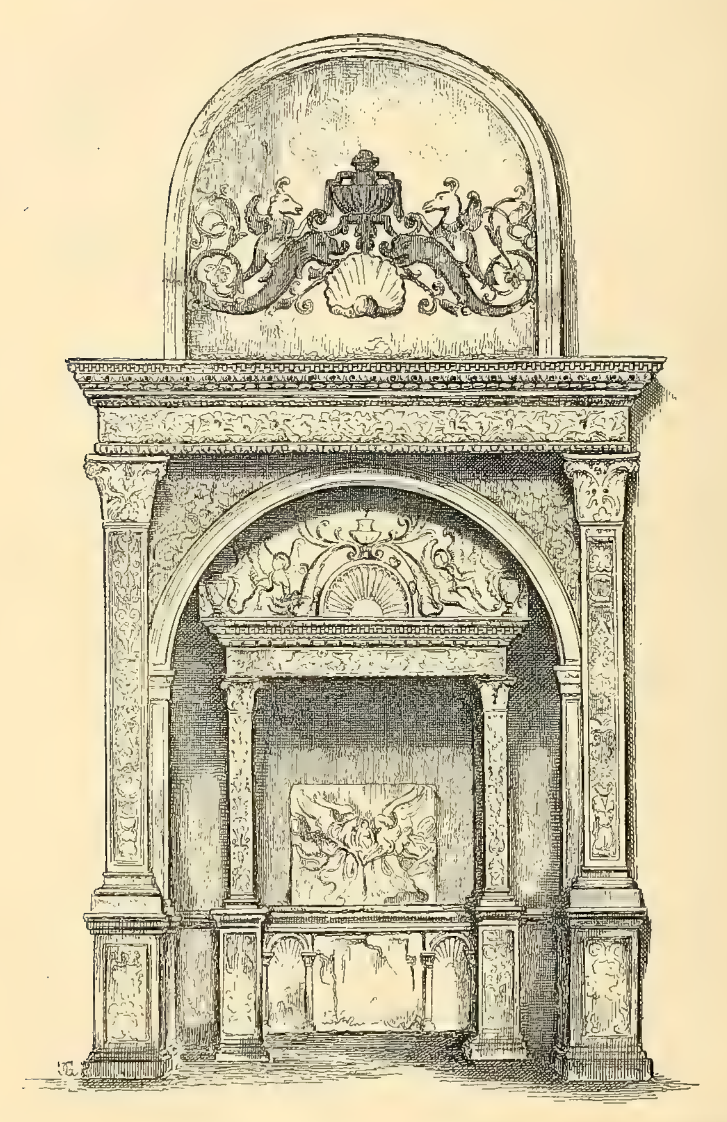
florentinus fecit; » la voici fidèlement transcrite sur le monument où elle est en trois lignes en lettres gothiques déjà très-simplifiées :

SCELTE STRUXIT OPUS MAGISTER ISTUD
JOHES CUJUS COGNOMĒ
EST JUSTUS ET FLORENTINUS.

C'est-à-dire et très-clairement : « Cet ouvrage a été soigneusement dressé par maître Jean, dont le nom de famille est Juste et dont la patrie est Florence. » Cette inscription, qui est sur le grand pilastre de gauche entre le piédestal et le fût, est accompagnée, sur un cartouche qui fait partie de l'arabesque du fût, d'une autre inscription répétant que le tombeau a été fait aux frais et par les soins de Jean James en 1507.

Le petit bois qui accompagne cet article n'est absolument qu'un croquis, suffisant pour donner une idée de l'ensemble, mais trop rapide pour bien représenter le monument. On voit qu'il est composé de deux parties, l'une extérieure formée d'un grand arc surmonté d'une frise que couronne une sorte de haut fronton arrondi, l'autre intérieure composée d'un enfoncement où le tombeau, avec ses quatre colonnes carrées entre lesquelles n'existe plus la statue de Thomas James, a l'air d'un autel ou plutôt de l'un de ces ciborium dont les églises toscanes de la fin du xv[e] siècle offrent plus d'un exemple. Au-dessus de la corniche le double couronnement est assez peu agréable et le monument eût plutôt gagné que perdu à sa disparition. Cette coquille portant un vase surmonté d'un oiseau, le tout accosté d'anges et de dragons verts, — car toute cette partie était coloriée et le fonds nu garde encore des traces de peintures, — n'est ni d'un goût pur, ni d'un heureux effet; mais le reste est merveilleux d'élégance et de finesse. Le devant de la base, dont la grande inscription occupait le milieu, offre de chaque côté une niche plate avec une Vertu brisée. Le plafond est composé de carrés avec une rosace centrale et aux angles quatre ornements, qui sont alternativement cinq rayons et une feuille de lierre très-lancéolée. Sur le mur du fond est, au centre, un bas-relief carré avec deux anges, d'un très-beau mouvement, qui supportent une armoirie brisée et florentine par la forme de l'écu. Les quatre colonnes carrées qui supportent ce plafond plat ne sont sculptées que de trois côtés et ont leur surface postérieure unie. Le seul défaut, c'est que ce ciborium n'est pas assez éloigné des murs latéraux; les côtés et en particulier les médaillons de Jean et de François qui sont sur ces petits côtés, à la tête et aux pieds de la caisse inférieure, ne se voient que mal et très-difficilement. Cela ne ferait-il pas supposer que le travail n'a pas été

exécuté sur place, et que, comme plus tard le tombeau de Louis XII, il a été fait à Tours et porté ensuite à Dol pour y être monté et complété par l'arcature extérieure qui a pu être faite sur place, ce qui est certain



TOMBEAU DE THOMAS JAMES, A DOL.

du reste pour le couronnement arrondi. Remarquons en même temps deux choses : la qualité profondément italienne de ce couronnement tout à fait courant à ce moment en Italie et dont la peinture devait à l'ori-

gine lui donner le même effet que s'il eût été en terre cuite émaillée, et aussi le parti même de l'ensemble du tombeau. Il fait partie de la muraille, et c'est le système italien, tandis qu'en France il y a au contraire prédominance des tombeaux isolés. Les deux choses s'accordent à merveille avec ce fait que le tombeau de Dol est une des plus anciennes œuvres d'un Juste en France, et par là l'une des plus voisines de leur arrivée en France, et avant qu'ils ne se soient modifiés sous l'influence d'un milieu nouveau.

Il y aurait plus à dire sur cette œuvre charmante qui mériterait une monographie, ornée de planches qui la présenteraient à l'état de détails aussi bien que d'ensembles. J'ai vu il y a quelques années, à une séance du Comité d'archéologie, une suite de dessins qui lui était présentée par son correspondant de Rennes, M. Alfred Ramé, et il serait bien désirable qu'il donnât suite au projet de publication pour laquelle il avait fait faire ces dessins[1]. Cela serait même d'autant plus nécessaire que le tombeau est dans un triste état. Il n'est pas malheureusement en marbre, mais dans cette pierre de la Loire, tendre comme du tufeau, qui se taille au couteau et au canif et qui laisse sa trace à tout ce qui la touche ou la frôle. Dans cette matière le ciseau de l'artiste laisse sa trace la plus légère et sa grâce d'improvisation comme fait en se jouant sur le papier le crayon ou la plume d'un maître, mais une restauration en serait par là même désastreuse. Il est impossible de toucher maintenant à l'épiderme blond de cette pierre délicate, et, au lieu d'essayer de restaurer ces sculptures, ce qui serait les détruire, le meilleur parti serait peut-être de mouler tout le monument ou du moins les parties principales, les pilastres, la frise et les colonnes. Ce seraient les plus beaux modèles de ces charmantes arabesques que l'Italie du xv[e] siècle a données à la France pour recouvrir les formes toujours gothiques des châteaux français. Peut-être aussi devrait-on le silicatiser; les traces de peinture, que d'ailleurs on pourrait préalablement noter sur un dessin, souffriraient et disparaîtraient même sous l'aspersion du liquide, mais elles sont en somme peu importantes, et le silicate entrerait si profondément dans cette pierre poreuse qu'il lui donnerait le corps qui lui manque et en assurerait la conservation.

Le tombeau de Thomas James peut bien n'avoir pas été la seule œuvre d'Antoine Just dans l'église de Dol. Le même manuscrit des Blancs-Manteaux nous donne un dessin grossier d'un bas-relief en hauteur, représen-

1. Il en avait déjà parlé brièvement dans les *Mélanges d'histoire et d'archéologie bretonnes*, Rennes, 1856, in-8°, II, 10. Voir aussi M. Toussaint Gauthier, *Cathédrale de Dol*, 1860, p. 57-61.

tant jusqu'aux genoux, les bras croisés et les mains dans ses manches fourrées, une jeune fille, nièce de Thomas James. L'épitaphe transcrite est en latin; en voici la traduction :

« Ci-gît noble et très-honnête Marie James qui en son vivant vénérait Dieu, était pitoyable aux pauvres du Christ qu'elle réchauffait et consolait. Elle a été enlevée pour le ciel l'an de l'incarnation de Notre-Seigneur, 1503, le 10 de mai. Elle a vécu ... ans, quatre-vingt-seize mois[1] et sept jours. Thomas, son oncle, prêtre et évêque de cette église, a fait élever ce monument l'année que dessus. » Et l'écrivain ajoute : « Au bas il y a un écusson » qu'il indique par une sorte de dessin. On voit que le monument élevé en 1503 par Thomas, celui-même dont Just a fait le tombeau en 1507, peut ne pas être de notre sculpteur, mais il est nécessaire d'en parler à cause de cette armoirie.

Elle est en losange comme les armoiries de femme; et ce losange est tranché de trois traits et taillé de quatre, ce qui forme vingt losanges, chargés chacun d'une larme; c'est une pièce peu commune en blason, mais nous savons par notre manuscrit que ces armes se retrouvaient sur le tombeau de l'évêque. On lit en effet à gauche de ce méchant dessin : « Aux deux coins de la corniche et sur les faces des pilastres du tombeau de l'oncle ces armes sont écartelées avec celles des James » et à droite : « Au tombeau de Thomas James, aux ornements des pilastres du dehors, deux petits anges tiennent ce mesme escusson en forme d'escu d'homme. »

Nous n'avons pas à chercher ici à quel titre ces armes étaient écartelées avec celles de Thomas James, et si ce n'était pas celles de sa famille maternelle, mais nous avions dans tous les cas à parler de ce tombeau de Marie James, puisque, dans la note qui lui est consacrée, notre manuscrit ajoute à la description du tombeau de Thomas le détail, maintenant détruit, de ces armoiries jointes à celles de James, que le même manuscrit donne en marge de l'épitaphe de l'évêque : « Portoit d'or au chef d'azur chargé d'une rose d'or. »

III. — Ajoutons que de 1508 à 1516 nous avons sur Antoine de Just un renseignement bien inattendu. Il est donné par Frediani, dans son « Ragionamento su le diverse gite di M. A. Buonarroti in Carrara », que nous connaissons par l'extrait du comte Campori dans ses *Artisti Estensi* (Modène, 1855, in-8°, p. 14-5). Du testament de Domenico da Settignano,

1. C'est-à-dire huit ans.

fait en 1517, il résulte qu'il avait habité Carrare en 1508, 1514 et 1516, dans la maison de « Maestro Antonio del quondam Giusto, scultore Fiorentino al servizio del Re di Francia.» Cette maison à Carrare a-t-elle été achetée par Maître Antoine, « sculpteur florentin au service du roi de France », ou lui vient-elle de Just, son feu père? Dans tous les cas il serait inadmissible qu'un sculpteur de Tours ou d'Amboise eût à cette époque une maison à Carrare; on n'en avait que lorsqu'on faisait extraire des marbres. Il est plus naturel de penser que notre Antoine de Just possédait cette maison avant de venir en France et par là même qu'il avait avant sa venue été assez employé en Italie pour qu'il lui eût été nécessaire d'avoir une maison qui lui servît de pied à terre à Carrare. C'est aussi une raison de supposer que les marbres employés plus tard par les Juste pour le tombeau de Louis XII et pour les travaux du château de Gaillon, auquel nous amène la série chronologique des dates de leurs travaux, ont pu venir de Carrare et dans ce cas être fournis par leur entremise.

IV. — Sculptures de Gaillon. — Tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de l'art de la Renaissance connaissent les Comptes de dépenses du château de Gaillon publiés par M. Deville en 1850 dans la collection des *Documents inédits*. C'est un des documents les plus précieux qui aient été produits depuis longtemps, et je n'ai à entrer dans aucun détail sur cette belle construction. Ce qui en subsiste à Gaillon est encore important et n'est pas assez visité parce qu'il faut se déranger pour l'aller voir; mais le portail de l'École des beaux-arts, les boiseries sculptées qui ferment le chœur des chanoines à Saint-Denis, l'atlas de M. Deville et surtout les planches de Ducerceau, qui nous donnent l'idée de sa splendeur, en ont suffisamment répandu la connaissance. Le gros œuvre et l'architecture en sont absolument français; mais l'archevêque Georges d'Amboise, le Cardinal de Rouen comme on disait au delà des monts, avait souvent visité l'Italie et elle lui avait laissé un souvenir d'admiration assez grand pour qu'il ait employé ses artistes pour la décoration de cette admirable demeure, plus pure, plus rare et plus complète que tous les châteaux des rois de France, toujours remaniés, inachevés et repris à chaque instant avec les modifications du goût régnant. S'il emploie Michel Colomb, si ses architectes sont normands et tourangeaux, il fait peindre sa chapelle par Andrea Solario, il fait sculpter la statue de Louis XII par un autre Milanais, Lorenzo da Mugiano, et il occupe pendant deux ans, de 1508 à 1509, le ciseau d'Antoine Juste. Seulement l'a-t-il connu à Florence et a-t-il vu ses œuvres italiennes; est-ce à cause

du tombeau de Dol, ou sur d'autres œuvres, dont nous ne connaissons pas même les noms? Nous ne le saurons probablement jamais, et il a fallu que les comptes de ses dépenses aient été conservés pour que nous apprenions par ces documents, ignorés jusqu'à nos jours, qu'Antoine Juste avait travaillé pour lui, comme trois lignes d'une signature gravée nous révèlent seules l'auteur du tombeau de Dol.

Les mentions d'Antoine et d'Antoine seul sont nombreuses dans les comptes de Gaillon; je les classe par ordre chronologique, en en résumant un certain nombre.

« A Me Anthoine Just, faiseur d'ymages, sur l'ouvraige qu'il fait, a été payé à plusieurs fois, par ses quictances cy rendues, 110 livres (p. 343).

« A M. Anthoine de Just, imaginier, sur l'année subséquente (c'est-à-dire 1509) la somme de 90 liv. t., oultre 110 liv. t., pour ouvrage qu'il a fait de son mestier, par quittance du 11e octobre 1508[1].

« A Me Antoine Just, pour les ymages de la Chapelle » par quittances successives des 12 et 20 décembre 1508, des 12 et 31 janvier 1509, 3 avril, 30 juin, 16 septembre, 6 et 23 octobre, la somme totale de 296 livres tournois (p. 419-20).

« A Maistre Antoine Just, Fleurentin[2], faiseur d'ymages, pour le parpayement de l'histoire de la bataille de Gennes, d'un grant levrier, d'une grande teste de cerf, de la pourtraiture de Monseigneur et d'un enfant, oultre 200 livres par luy reçeues, 40 livres tournois » (p. 438-9).

Je ne sais comment M. Deville n'est arrivé, pour la somme payée à Antoine Just, qu'à un total de 447 livres (p. cxxv). En supprimant les répétitions faisant double emploi, on extrait nécessairement les chiffres suivants, et tous différents, 110, 90, 296, et 40, donnant un total de 536 livres tournois. Si même, ce qui est possible, la somme de 200 livres, indiquée dans la dernière mention, n'est pas comprise dans les 296 livres de l'avant-dernière, on arriverait à 736 livres tournois.

La somme au reste importe peu, puisque nous n'avons pas tous les comptes; ce qui est considérable, c'est la qualification indéniable de *Florentin*, la certitude que Just a non-seulement travaillé pour Gaillon, mais qu'il y a séjourné et travaillé, sans doute sans interruption, au moins d'octobre 1508 à octobre 1509, qu'il a fait sinon toutes les grandes statues d'apôtres en albâtre, qui sont « les ymages pour la Chapelle », au

1. Article qui se trouve deux fois, p. 324 et 432.

2. Cet article se retrouve identique p. 358, moins la qualification si importante de Florentin.

moins la plus grande partie. Quant à sa « pourtraiture » de Monseigneur, c'est-à-dire du cardinal Georges d'Amboise, l'emploi du mot, au lieu de celui d'*ymage*, ferait penser que ce pouvait être un bas-relief plutôt qu'une statue, sans que nous puissions dire si cette pourtraiture du cardinal et d'un enfant étaient deux œuvres ou une seule, et, dans ce dernier cas, si cet enfant était un enfant de sa famille ou l'enfant Jésus devant lequel le cardinal, en pied ou plutôt en buste, d'après le mot « pourtraiture », aurait été en adoration.

Le bas-relief de la bataille de Gênes représentait nécessairement la prise de cette ville par Louis XII, devant laquelle il arriva le 24 avril 1508 et où il fit son entrée le 26. C'était donc un événement tout récent quand le cardinal le commanda à son sculpteur, avant même la fin de la campagne, et peut-être d'Italie. Pour l'œuvre elle-même, nous pouvons nous en faire une idée par les bas-reliefs historiques du même genre que Jean Juste fit plus tard sur les quatre faces du soubassement du tombeau de Louis XII. Il devait être en largeur, d'un faible relief et présenter plusieurs actions. Le *Voyage de Gênes* de Jean Marot (édition de Clément Marot, de Lenglet Dufresnoy, la Haye, 1731, in-4°, l. V, p. 27-32), et la *Chronique* de Jean d'Auton en donnent le thème. On y devait voir, dans un long paysage, l'attaque par les Génois du bastillon que les Français avaient déjà pris sur eux ; certainement les batailles des Français conduits par Louis XII en personne, et, peut-être avec un bout du rivage, les canonnades réciproques du château et des navires de l'amiral Prégent. Dans tous les cas, l'ouvrage était matériellement important, car les Comptes de Gaillon (p. 343) nous donnent sur ce bas-relief une mention bien précieuse :

« A Jehan Favart, peintre, demeurant à Emboise, pour avoir doré l'istoire de la bataille de Gênes et fourni d'or et autres matières, par marché du xxve aoust mil V^e^ huit et quitance du xve septembre ensuivant par lui signée, XLVIII escuz d'or soleil, valant IIII^xx^VIII livres[1]. »

La somme est forte et montre par là que le bas-relief devait être très-grand ; car, en nous reportant aux habitudes et à l'excellent goût du

1. Le texte de M. Deville donne *Fanart*. L'abbé Chevalier, ayant trouvé dans les pièces des archives d'Amboise un Jehan Favart, peintre en 1523, 1525 et 1537 (p. 214, 216, 224), l'a identifié avec celui des comptes de Gaillon et j'adopte sa correction. Le Jehan Fauvert chargé en 1500 des *travaux de peinture pour l'entrée d'Anne de Bretagne* (p. 25 et 53) lui paraît être le même que Jean Favart et que le Joannes Ambosius cité par Brèche avec Jean Fouquet et avec Poyet, et ces deux suppositions nous paraissent très-légitimes.

temps, le marbre n'a pas été entièrement couvert et doré à plein, mais seulement par places, pour rehausser par exemple des vêtements entiers ou les orner de bordures à dessins, pour faire saillir les lances et les canons, pour faire tourner les nuages, pour dessiner les parties des édifices et pour faire au besoin des hachures d'ombre. Cette dorure d'ailleurs prouve que le bas-relief était à l'intérieur et dans la plus belle pièce, en manière de grande frise qu'encadrait une ornementation architecturale.

ANATOLE DE MONTAIGLON.

(La suite prochainement.)



MUSÉES DU NORD

LES MUSÉES DE COPENHAGUE

I.

LE MUSÉE DE CHRISTIANSBORG.



Ce n'est ni par le nombre ni par la qualité des peintures que se recommandent le collections publiques de Copenhague. Leur intérêt est ailleurs. Les antiquaires trouveront à s'y satisfaire plutôt que les artistes et les dilettanti. Au point de vue archéologique, le musée scandinave ou préhistorique est unique en Europe. Il se passera de longues années avant qu'aucun des établissements fondés ou qui se fondent à son imitation, puisse rivaliser avec lui. Ceux qu'intéressent l'âge de la pierre ou l'âge du bronze rencontreront là une masse prodigieuse de documents sur lesquels pourront s'établir les hypothèses les plus hardies ou les conjectures les plus invraisemblables[1]. Des questions aussi obscures ne sont point de ma compétence. Je suis loin de les dédaigner, mais je préfère y voir clair. De la lumière, plus de lumière encore.

La collection des tableaux occupe tout le second étage du palais de Christiansborg, demeure du souverain. Quand on est habitué à la recherche,

1. C'est à la suite d'un don de spécimens semblables à ceux réunis dans ce musée, don fait par le roi de Danemark à l'empereur Napoléon III, que fut fondé le musée de Saint-Germain.

à la somptuosité des édifices consacrés, en Europe, à l'exposition des tableaux, quand on compare le musée de Christiansborg à ceux de Paris, de Madrid, de Dresde ou même de Stockholm, on n'a pas lieu d'être émerveillé de son installation. L'édifice n'a reçu aucun aménagement architectural en vue de sa destination. Les salles sont trop basses pour leur dimension. Des fenêtres latérales laissent passer une lumière rompue et frisante, peu favorable à la peinture. J'ajoute de suite que ni la monarchie ni le gouvernement danois ne sont riches et qu'ils sont forcés d'appliquer à des intérêts plus essentiels les fonds dont ils disposent. Le Danemark d'ailleurs, en construisant en l'honneur de Thorwaldsen le musée qui porte son nom, a prouvé qu'il sait, quand il le faut, honorer la mémoire de ses artistes et s'imposer les sacrifices compatibles avec le sentiment national.

On trouve une édition du catalogue en français[1]. On est toujours sensible à cette marque de sympathie. Il semble que ce soit un hommage rendu à notre supériorité en fait d'art et de goût. Après nos malheurs, cela console un peu. L'étranger ne nous trouve donc pas si déchus que nous prenons plaisir à le dire? Ce catalogue est plutôt un guide pour les touristes qu'un livre destiné aux critiques laborieux. Mais il est rédigé par un homme évidemment instruit dans la délicate question des attributions. Tel qu'il est, l'on doit s'estimer heureux de le rencontrer. Le critique qui voudra le critiquer, ce ne sera pas moi.

La préface donne sur les origines de la galerie les courts renseignements suivants : « L'introduction sous Frédérick V (1722-1766) d'un nombre considérable de tableaux achetés en Hollande par les soins de l'intendant des collections du Roi, M. G. de Morell, est peut-être ce qui forme jusqu'à présent la physionomie propre de cette collection. Elle dut ensuite à Frédérick VI (1768-1839) un accroissement notable par l'achat fait dans le pays de deux cabinets formés par MM. Bodendick et West. Du reste, c'est par les ordres de ce roi que les trésors de la galerie, jusque-là disséminés dans les châteaux et dans les édifices royaux, furent réunis à Christiansborg et dès lors accessibles au grand public. Quand, à l'avénement de Chrétien VIII (1786-1848), l'ordre fut donné de mettre les salles de la galerie, inachevées jusqu'alors, dans un état qui répondît à leur emploi, on fit en même temps un choix plus rigoureux parmi la grande masse des peintures. Si le nombre fut aussi considérablement réduit, d'autre part la collection en prit un aspect plus homogène, et l'on gagna de la place pour une distribution plus commode des ta-

1. *Catalogue des ouvrages de peinture de la galerie royale de Christiansborg.* Copenhague, Bianco Luno, 1870. In-12 de 82 pages.

bleaux. » Je ne connais qu'un seul ouvrage sur le musée de Christiansborg. C'est un recueil d'assez médiocres lithographies, publié à Copenhague, en 1831, par MM. Bronsted et Spengler. Mais arrivons à l'examen des œuvres.

ÉCOLES ITALIENNES.

L'*Annonciation*. Fragment de predelle d'un retable d'autel, divisé en trois parties. Au centre l'*Annonciation de la Vierge*. A droite une *Abbesse* — la donatrice — en pied, sans nimbe. A gauche, *Saint Benoît*,



L'ANNONCIATION.

Prédelle par Lorenzo Monaco?

à mi-corps, portant ses caractéristiques : le livre et le paquet de verges. Dessin sévère et sobre, couleur claire et pâle. Peinture *a tempera* de l'école florentine, entre 1410 et 1430, épidermée mais non restaurée. Le catalogue l'attribue à Lorenzo Monaco, moine camaldule, qui travaillait à Florence dans les premières années du xve siècle, et je crois qu'il a raison. La collection Campana au Louvre possède un tableau de Lorenzo Monaco (nº 72) dont l'exécution et la couleur rappellent l'*Annonciation*. Le chef-d'œuvre du pieux artiste, qui a eu l'honneur d'être confondu longtemps avec Fra Angelico, se trouve dans l'église de San Pietro, à Cerreto, près Florence : il est daté de 1413.

Si le *Saint Joachim rencontrant sainte Anne* est daté de 1497, comme l'assure le catalogue — j'ai vainement cherché cette date — il ne peut être l'œuvre de Filippo Lippi, par la raison que Filippo était mort en 1469. Il faudrait dans ce cas l'attribuer à son fils Filippino, l'auteur des fresques du Carmine de Florence. L'examen du tableau confirme cette hypothèse. Il a été nettoyé et restauré en Italie d'une façon fâcheuse : il en reste peu de chose.

Le meilleur tableau de l'école italienne est le *Christ au tombeau*, de Mantegna. Le Christ est assis, de face, sur le tombeau en porphyre. Il

est supporté par deux anges placés derrière lui et agenouillés sur l'entablement du tombeau. Personnages quart de nature. Au fond, Jérusalem et le Golgotha, avec de nombreux personnages. Signé sur le tombeau : *Andreas Mantinia* en lettres d'or. C'est un Mantegna indiscutable, empreint de cette fermeté de contour, de ce sentiment du bas-relief antique qui constituent l'originalité de l'artiste. Malheureusement l'épiderme en a été enlevé et le vernis blanchâtre dont il est couvert n'est pas fait pour atténuer l'effet de cet enlevage. Selon M. Cavalcasselle qui le cite, il aurait fait jadis partie de la collection du cardinal Valenti, secrétaire d'État du pape Benoît XIV[1].

Bernardino Luini. *Sainte Catherine d'Alexandrie.* De face, grandeur naturelle, en buste. Dans la main gauche elle tient la Bible, dans la droite, la palme du martyre. Derrière elle, la roue brisée. OEuvre authentique dont il reste peu de chose; mais ce peu de chose a encore le charme et la grâce de l'école milanaise.

L'*Adoration des mages* est une copie moderne, probablement de l'école d'Overbeck, de la célèbre predelle de l'*Assomption*, par Raphaël, placée aujourd'hui au musée du Vatican.

Le catalogue attribue à Bagnacavallo une *Vierge glorieuse*, entourée de plusieurs saints, parmi lesquels on remarque sainte Catherine d'Alexandrie et saint Norbert. J'y verrais l'œuvre de quelque disciple d'Andrea del Sarto : le Pontormo ou le Puligo.

Le *Nabuchodonosor* est justement attribué à Ribera. Ce tableau est placé trop haut et mériterait d'être examiné de plus près. Demi-figure.

ÉCOLE FLAMANDE.

Le n° 166 se compose de deux volets réunis dans un seul cadre, mais n'appartenant ni à la même main ni à la même époque. Deux siècles séparent l'exécution de l'un de l'exécution de l'autre. Le volet de droite représente *la Vierge tenant l'enfant Jésus sur ses genoux.* Saint Joseph est debout derrière elle. OEuvre médiocre et lourde d'un imitateur de Van Dyck. Sur le volet de gauche, un donateur agenouillé, vêtu d'une robe rouge, l'escarcelle à la ceinture, les mains jointes en signe d'adoration. Derrière lui, saint Antoine, vêtu d'une robe noire, debout, la clochette au côté. Fort beau gothique flamand, fin et ferme, d'un modelé énergique, d'une couleur puissante, de l'école de Van Eyck, vers 1480. Conservation parfaite. Il serait intéressant de savoir à quelle date ces

1. Cavalcasselle, *History of painting in North Italy*, t. I, p. 403.

deux volets ont été réunis ; mais, d'après le caractère même de la Vierge, on peut affirmer que cette figure n'est pas une copie de celle qu'elle a évidemment remplacée. Le volet gauche gagnerait à être isolé de cette désobligeante adjonction.

Si la *Société dans une taverne* n'était pas signée *Hals anno 1624*, on la prendrait pour un Palamèdes. C'est le même type de personnages, la même exécution claire, froide et sans grande originalité. L'auteur de ce tableau, Dirck ou Thierry Hals, est le frère du peintre de portraits, Franz Hals. Né à Malines vers 1585, il mourut à Harlem en 1656. Ses œuvres ne sont pas communes et il ne faut pas le regretter.

J. Van Loo. *Intérieur d'une verrerie*. Au premier plan, des ouvriers occupés à travailler le verre ; à gauche, un jeune homme débite des tubes de diverses couleurs. Au fond, des ouvriers auprès d'un four. Figures de grandeur naturelle, en pied. Comme composition, l'*Intérieur* fait songer aux *Forges de Vulcain*, de Velasquez ; comme couleur, c'est un Lenain flamand. Signé *J. V. Loo*. Qu'est-ce que ce J. Van Loo? S'agit-il de Jan Van Loo, né à l'Écluse en 1585? Est-ce Jacob, fils de Jan, également né à l'Écluse en 1614, mort à Paris en 1670? La réponse est difficile. Toutefois, en se rappelant que Jan a peint une *Réunion de buveurs*, gravée par Houbracken, en se reportant à l'*Étude de femme*, de Jacob, du musée du Louvre (n° 275), dont l'exécution est différente de celle d'une *Verrerie*, il est permis d'attribuer le tableau de Christiansborg à Jan Van Loo, le chef de cette dynastie de peintres qui a travaillé en France pendant cent cinquante ans. L'exécution de cette œuvre paraît remonter à 1630 ou 1640. Jan Van Loo vivait-il encore à cette époque? Je ne sais. La connaissance de la date de sa mort faciliterait l'attribution.

Voici un fort beau Rubens sur lequel je demande la permission d'insister. Il représente le *Jugement de Salomon*, figures en pied un peu plus grandes que nature. Le Roi est assis sur son trône, au second plan, à gauche, tourné vers la droite. Au premier plan, au centre de la composition, la bonne mère agenouillée, vue de dos, vêtue d'une robe jaune glacée de blanc. Au second plan, dans le coin à droite, la mauvaise mère, debout, vue de face, décolletée, robe et tablier de satin blanc, manches pourpre. Entre les deux mères, le bourreau, le haut du corps nu, culottes bleues, tenant de la main gauche l'enfant par une jambe et s'apprêtant à frapper du bras droit. Œuvre remarquable, d'une couleur claire et légère, peut-être un peu trop légère pour la dimension de la toile. Bon état de conservation. C'est le n° 53 du catalogue de M. Van Hasselt ; gravé par Bolswert et par Wisscher.

Outre son incontestable valeur artistique, le *Jugement de Salomon* présente une particularité qui en augmente l'intérêt. Dans le coin droit se trouve un écusson (mi-parti d'argent et de gueules avec deux bâtons de maréchal en sautoir), accompagné de cette inscription : *Mons. Josias comte de Ransav Mar[al] de France me l'a donné.* Il s'agit ici du fameux maréchal de Rantzau, né en Danemark en 1609, élevé à la dignité de maréchal de France le 30 juin 1645, mort en 1650, après avoir perdu au service de son pays d'adoption un œil, un bras et une jambe. Comment ce tableau était-il venu en sa possession? A qui le donna-t-il? Quand et comment est-il arrivé au musée de Christiansborg? Le catalogue a le tort de laisser toutes ces questions sans réponse.

Le *Portrait d'un abbé de Prémontré* est également remarquable, et je ne l'ai vu cité nulle part. Le personnage est de grandeur naturelle, debout, vu jusqu'aux genoux. Il est tourné vers la droite, porte un long manteau blanc et a la tête nue. Auprès de lui la mitre et la crosse d'abbé. Fond rouge. Dans le coin à gauche, en haut, un écusson avec la belle devise : *Omnibus omnia.* La tête admirablement modelée, surabonde de cette vie dont Rubens a empreint toutes ses créations. L'artiste, tout le monde le sait, a fait de magnifiques portraits. Je puis affirmer que celui-ci doive être compté parmi les plus beaux. Je ne sais d'où il vient. M. Van Hasselt n'en dit pas un mot. Le catalogue prétend qu'il représente « Mathieu Iselius, ami de Rubens, qui exécuta cette peinture pour ses obsèques, en 1629 ». Je lui laisse la responsabilité de ce renseignement. Lithographié par Lehmann dans le recueil publié en 1831.

Van Dyck est représenté par un beau *Portrait de femme.* Celle-ci est de grandeur naturelle, à mi-corps, debout, marchant vers la droite. Épaules nues, un collier de perles autour du cou, robe de satin blanc à manches, dentelée de soie rose. Elle cueille une fleur à un rosier placé devant elle. C'est évidemment une grande dame anglaise — quelque lady Pembrocke — peinte pendant le second séjour de Van Dyck à Londres, à partir de 1632. J'ignore si ce portrait a été gravé. A la hauteur où il est placé il paraît épidermé, mais ne laisse aucun doute sur son authenticité.

ÉCOLE HOLLANDAISE.

Le livret attribue à un inconnu, Pierre Van Asch, une *Vue d'une maison de campagne,* placée bien haut et qui paraît bonne. Touche ferme, couleur claire, localités un peu vertes. J'ai cherché sans beaucoup de succès des renseignements sur Pierre Van Asch. Voici ce que m'a appris

sur lui le *Dictionnaire des monogrammes*, de Brulliot, répété par Bryan et par d'autres. « Il naquit à Delft, en 1603. Son talent a égalé celui des plus habiles peintres de paysage. La date et le lieu de sa mort sont inconnus. On trouve de lui des tableaux signés du monogramme P. A. » Le tableau de Christiansborg doit avoir été exécuté aux environs de 1630.

Je ne cite la *Conversation dans la rue* qu'à cause de la signature *D. Van Delèn, 1636*. Tableau d'architecture ; exécution mince, dure et claire comme certains Mostaert et Steinwick le père. Le catalogue du musée d'Anvers parle d'un Thierry Van Delen, né en 1635, mort postérieurement à 1669, qui a fait des tableaux d'architecture. Dirck étant l'abréviatif de Thierry, il est probable que le Van Delen de Christiansborg et celui d'Anvers sont un seul et même personnage. Dans ce cas la date de la *Conversation dans une rue* prouverait qu'il faut reporter la naissance de Van Delen vingt-cinq ans au moins avant 1635, c'est-à-dire vers 1610 : simple question de biographie ; la *Conversation dans une rue*, n'offrant qu'un mérite artistique assez mince.

Navires dans le Zuiderzée. Jolie et importante marine du maître de Guillaume Van de Velde. Elle est signée *S. de Vlieger*.

Paysage italien, effet de soleil levant. Au premier plan, un ruisseau que suit un troupeau conduit par une famille de bergers, signé *Booth*. Ce n'est pas un chef-d'œuvre, mais une toile agréable de ce charmant paysagiste.

Les œuvres de Pierre Potter, le père du grand peintre d'animaux, Paul, ne sont pas communes. Le musée de Rotterdam exposait une *Plage avec de nombreux personnages*, datée de *1662*. (Catalogue de 1862, nº 272.) Le tableau de Christiansborg représente des *Joueurs de trictrac*. Il est signé *P. Potter f. A. 1629*. C'est le même sujet et la même exécution dure et froide que les intérieurs de Palamèdes. D'après la date du tableau de Rotterdam, Pierre Potter aurait survécu à son fils mort en 1654. En 1629, date du tableau de Christiansborg, Paul Potter avait quatre ans.

Un bon *Paysage au bord de l'eau* est attribué à Conrad Decker, l'imitateur de Ruysdael, et je ne vois rien qui puisse infirmer cette attribution. L'effet rappelle le *Buisson* de Ruysdael, du Louvre. L'exécution, lourde et monotone dans les premiers plans, est légère et gracieuse dans les seconds et dans les lointains. Sans être une œuvre remarquable, c'est un bon tableau.

A en juger par le *Chemin de l'enclos*, d'Abraham Verboom, je ne serais pas étonné que l'on confondît souvent les œuvres de ce paysagiste

avec celles de Hobbema. C'est la même touche ferme, précise et lourde. Verboom, comme Hobbema, rendait plutôt la force que le charme de la nature. Le *Chemin de l'enclos* est signé *A. V. Boom f.* Figures d'Adrien Van de Velde. Le musée de Bruxelles expose de cet artiste un bon *Départ pour la chasse*, et, dans la courte notice du catalogue, on ne trouve aucun renseignement sur sa naissance, ses études et sa mort.

Même insuffisance de renseignements pour le paysagiste Willem Romeyn, dont le musée possède un excellent paysage, *Effet du matin*, signé *W. Romeyn.* C'était un habile imitateur de la manière de Berghem et de Karel Dujardin. Je n'en sais pas plus long sur Romeyn.

Rembrandt est représenté par les trois toiles suivantes :

Le *Christ à Emmaüs*. Même sujet, mais non pas même composition que le tableau du Louvre. Voici la description qu'en donne M. Vosmaer dans sa *Vie de Rembrandt :* « Jésus assis à table rompt le pain. L'un des disciples est saisi de stupeur, l'autre rempli de vénération. La vieille qui s'approche avec un flambeau et des verres ne se doute de rien. Le garçon qui apporte un plat remarque l'émotion des deux disciples; » signé *Rembrandt f. 1648.* C'est une esquisse plutôt qu'un tableau, traitée par empâtements et à grands coups de brosse qui, à distance, modèlent admirablement les personnages. Le tableau du Louvre est également daté de 1648.

Portrait de jeune homme, en barbe, de face, grandeur naturelle. Il porte un manteau vert-noir qui laisse voir la chemise. Toque de velours brun foncé, ornée de guirlandes de perles. Longs cheveux blonds bouclés.

Portrait de jeune femme, assise, à mi-corps, de face, légèrement tournée vers la gauche. Grandeur naturelle. Elle tient un œillet dans la main gauche. Robe noire découvrant un peu la poitrine. Ces deux portraits formant pendants représentent Rembrandt et sa première femme, Saskia van Uylemburg. Placés un peu haut, je n'ai pu voir s'ils sont datés; mais à leur exécution un peu froide, je les attribuerais aux premières années du peintre entre 1630 et 1640. Je n'ai pu retrouver leur trace, ni dans Smith ni dans Vosmaer. Fort beaux tous deux, ils ne sont cependant pas de la première qualité du maître.

Les *Saintes Femmes au tombeau.* Grandeur naturelle, en pied. Signé *Bol fecit 1644.* Imitation affaiblie plutôt qu'inspiration de Rembrandt dont F. Bol fréquenta l'atelier à partir de 1630.

Le catalogue hésite entre Terburg et Jean le Ducq pour l'attribution d'une *Dame assise*, occupée à lire une lettre qu'un messager vient de lui apporter. C'est un Terburg indubitable, mais d'une qualité ordinaire.

Terburg a plusieurs fois répété cette composition avec des changements insignifiants. Le musée de Lyon possède une de ces répétitions.

Je ne cite le *Troupeau de moutons* qu'à cause de la signature : *J. V. Doos MDCLXI.* Jacob van der Doos, que le livret fait naître en 1623 et mourir en 1673, est le père du paysagiste Simon van der Does. Comme son fils, c'était un artiste médiocre.

Pierre Wouwermann, le frère de Phillips, a fait de nombreuses vues de Paris dont une figure au Louvre : c'est la *Vue de la Tour de Nesle,* n° 578 du catalogue de 1869. Le tableau de Christiansborg représente le *Pont Neuf* vers 1660. Au milieu, dans un carrosse rouge attelé de quatre chevaux blancs et entouré d'un flot de curieux, passe la reine Anne d'Autriche se rendant à quelque cérémonie du Parlement. Les portières du carrosse sont ornées de l'écu de France. OEuvre plus intéressante au point de vue historique qu'au point de vue artistique.

De Jean Steen un petit tableau *l'Avare et la Mort,* figures à mi-corps, espèce de caricature philosophique qui n'a rien de très-remarquable comme exécution. L'avare, ou plutôt le peseur d'or, est debout, de face, devant une table sur laquelle il pèse des florins dans un trébuchet. Par une fenêtre, à gauche, on voit le squelette de la mort tenant un clepsydre à la main. Signé : *J Steen.*

Une *Scène familière* a pu être jadis un Pierre de Hooghe. Dans une salle dallée de marbre, derrière un rideau à moitié relevé, deux couples dansant. A gauche, devant une fenêtre ouverte, des musiciens. Des restaurations maladroites ont tellement modifié l'aspect de ce tableau, qu'il devient impossible d'émettre une opinion sur l'attribution donnée par le livret.

Vase de fleurs dans une niche avec un nid d'oiseaux sur la console soutenant le vase. Charmant tableau : signé : *Jan van Huysum fecit;* sans date.

ÉCOLE FRANÇAISE.

Les quelques tableaux de l'école française de Christiansborg sont tellement ordinaires qu'il est permis de dire que notre école n'y est pas représentée. Je ne cite les deux suivants, les seuls qui m'aient paru dignes d'une mention, que pour mémoire.

Le *Buisson ardent* attribué au Poussin. Rien ne justifie cette attribution. C'est une œuvre française de la seconde moitié du XVIIe siècle, autour de Verdier.

Les *Aveugles de Jéricho.* Copie faite probablement pour une gra-

vure du fameux tableau du Poussin placé au Louvre et portant le n° 426 du catalogue de l'école française.

M. Dussieux, dans les *Artistes français à l'étranger*, signale comme figurant au musée de Christiansborg une œuvre du Poussin représentant une caricature contre un artiste avec de nombreux portraits d'artistes. Il eût été intéressant de retrouver ce tableau. Aussi étais-je résolu à me livrer aux plus actives recherches pour y parvenir. J'ai complétement échoué. Après de longues séances au musée, après avoir examiné une à une toutes les toiles qu'il contient, je n'ai trouvé ni dans l'école française ni dans les écoles étrangères rien qui se rapportât au signalement de M. Dussieux. Ce tableau est-il placé dans quelque appartement privé? Je l'ignore. Quelque renseignement que j'aie pu demander aux conservateurs, je n'ai recueilli aucune information propre à élucider cette question. J'affirme donc qu'en septembre 1872, le musée de Christiansborg ne contenait aucun tableau se rapportant à la description donnée par M. Dussieux.

II.

COLLECTION DE MOLTKE-BREGENTWED.

Il n'est pas à l'étranger de collection particulière quelque peu importante dont l'accès ne soit facile. On ne peut oublier, quand on y a pénétré, avec quelle courtoisie les grands amateurs de Rome, de Londres, d'Amsterdam, de Vienne, de Pétersbourg ou de Moscou, ouvrent leurs maisons aux curieux. Plusieurs de ces collections ont été l'objet de publications spéciales qui, avec de l'audace, permettraient d'en parler sans les avoir visitées. La collection de Moltke fait exception à cette règle. Non pas que le possesseur actuel, M. le comte de Moltke-Bregentwed, se montre moins libéral que ses collègues, mais parce que Copenhague n'est pas sur le chemin des touristes, parce que parmi les voyageurs qui se décident à y séjourner, il en est peu qui s'intéressent à ses ressources artistiques et consentent à prolonger de quarante-huit heures leur séjour dans une ville assez triste, dans le seul but d'étudier une galerie inconnue.

J'ai eu ce facile courage. Moins nombreuse que le Musée de Christiansborg, la collection de Moltke est peut-être mieux choisie, et, si elle lui était adjointe, elle pourrait en former le salon carré. Je souhaite que les lignes suivantes fassent partager mon enthousiasme à quelque voyageur entreprenant, et éveillent chez lui le désir d'aller vérifier la valeur de mes assertions. Il ne les contredirait pas.

Le fondateur de la collection est le comte Adam Gottlob de Moltke,

arrière-grand-père du propriétaire actuel. En 1750, elle était placée au château d'Amalienborg, et ne vint occuper le palais de Thott, où elle est encore, qu'à partir de 1804. Ouverte au public une fois par semaine, le mercredi, elle occupe au fond d'une cour une salle du Palais. Cette salle ne reçoit de jour que par un seul côté éclairé de fenêtres latérales. De là une lumière contrariée, des reflets, des faux jours, des miroitements peu favorables à une exposition de tableaux. Rangés dans un meilleur local, avec une toilette qui leur manque, ils produiraient plus d'effet. Je n'insiste pas sur ce point. Le propriétaire est maître chez lui et ne m'a pas demandé de conseils. Un passant inconnu ne peut que le remercier de la libéralité avec laquelle il a été accueilli.

Le catalogue enregistrant 157 numéros est rédigé en danois[1]. J'ignore cette langue, mais j'ai pu m'assurer toutefois que les lignes consacrées à chaque tableau contiennent la description du sujet, mais ne donnent aucun document relatif à l'artiste, à la provenance, à la filiation. Il ne nous sera pas d'une grande utilité dans le cours de notre examen.

Sauf deux *Têtes d'enfant*, de Greuze, jolies, mais ordinaires, et le *Testament d'Eudamidas*, dont je parlerai plus loin, ces 157 numéros appartiennent aux écoles flamande et hollandaise, hollandaise surtout. Ils proviennent d'acquisitions faites depuis cent ans par divers membres de la famille de Moltke dans les ventes publiques en France, en Flandre, en Angleterre et en Allemagne.

Voici pour le début un chef-d'œuvre de Rubens. C'est un *Portrait de dominicain*, en buste, de grandeur naturelle, de face; manteau noir à capuchon rejeté en arrière. La face est énorme, accompagnée de deux tampons de chair formant bourrelets sur les mâchoires, rubiconde plutôt que rouge; barbe grisonnante et drue. On pourrait croire, d'après cette description, que c'est une tête de moine égrillard. Il n'en est rien. La fermeté des plans, la précision du contour des lèvres, la vivacité et la profondeur du regard n'indiquent rien moins que des instincts légers. Ce ne devait pas être un prêtre à l'eau de rose; et je plains ses pénitents. Le portrait est enlevé avec une vigueur remarquable. La bouche respire, le sang palpite sous les érosions de l'épiderme, les yeux vous regardent droit avec une fermeté railleuse : tout concorde à vous laisser un souvenir ineffaçable. Il existe beaucoup de portraits de Rubens; j'en sais peu d'aussi émouvants. Le personnage est connu. On trouve au Musée de la Haye un portrait à mi-jambes de grandeur naturelle, gravé à l'eau-

1. *Fortegnelse over den Moltke eske Malerisamling,* Copenhague. Louis Kleins, 1871.

forte par Van den Bergh, qui le représente également. L'ancienne collection Suermondt, maintenant au Musée de Berlin, en possédait encore un dessin signalé par mon ami M. Mantz dans son travail sur cette collection. Or l'on sait que ce personnage était Michel Ophoven, évêque de Bois-le-Duc et confesseur de Rubens. La galerie de Moltke possède donc un second portrait de Michel Ophoven. A voir la façon dont celui-ci a été traité, on y reconnaît l'étude peinte *ad vivum* (étude très-terminée), le premier jet exécuté devant le modèle. Le tableau de la Haye aura été peint d'après cette étude; et tout beau qu'il soit, il n'est pas empreint au même degré de ce sentiment de vie et de réalisme qui vous frappe d'une si étrange façon. La gravure que nous en donnons permettra d'apprécier la valeur de nos éloges.

Une *Vieille Femme filant* auprès de son mari qui tient le dévidoir est un de ces *déjeuners* de Teniers, enlevés au bout de la brosse avec esprit et facilité, clairs, frais et fermes. Il est daté de *1666*.

Le contingent de l'école hollandaise nous retiendra plus longtemps et par le nombre et par le mérite des œuvres.

Le chef de l'école, Rembrandt, est représenté par un *Portrait de vieille femme*. Elle est vue de face, de grandeur naturelle, à mi-corps. Un capuchon noir enveloppe la tête et projette de l'ombre sur les yeux et l'aile droite du nez. Le bout du nez et le bas du visage reçoivent la pleine lumière. Ses bras, croisés sur une gaze attachée autour du cou, ne laissent apercevoir que les mains étendues l'une sur l'autre. C'est une ébauche, mais une ébauche poussée assez loin et qui, sans appartenir à la fleur du panier, reste cependant comme une note très-vive dans l'œuvre du peintre. Cette vieille femme, nous la connaissons sous le nom de la *Mère de Rembrandt*. L'artiste l'a répétée bien souvent, presque dans la même pose; et les Musées de Vienne, de Berlin, de Stockholm, de Pétersbourg, sans compter plusieurs collections particulières en Angleterre, en contiennent des repliques originales. Celle-ci ne porte pas de signature. J'y verrais le portrait classé par M. Vosmaer, à l'année 1637. Il figurait en 1713, à la Haye, dans la vente Cornelis van Dyck, où il fut adjugé pour 17 florins, — 70 francs! C'était le bon temps.

Deux portraitistes, élèves de Rembrandt, sont brillamment représentés ici. D'abord Ferdinand Bol, élève direct, par un *Portrait d'homme*, de grandeur naturelle, à mi-corps, assis dans un fauteuil à dossier et à bras rouges. Costume noir à fraise blanche, tête nue. Son chapeau, haut de forme, est posé sur une table à droite. Signé : *F. Bol, 1660*. Le peintre avait alors cinquante ans. Il a, dans cette œuvre, laissé une trace plus sensible des leçons de Rembrandt, il s'est montré coloriste plus accentué



PORTRAIT DE MICHEL OPHOVEN, PAR RUBENS

(Collection de Moltke-Bregentwed.)

et plus brillant que dans le *Portrait d'un mathématicien*, du Louvre, daté de l'année précédente (1659). Si la signature ne donnait pas le nom de l'artiste d'une façon certaine, on attribuerait ce portrait à Rembrandt et l'on n'aurait pas tort.

Puis un imitateur de Rembrandt, mais non un élève immédiat, Pierre Nason, artiste nouveau pour nous; au moins ne l'ai-je vu cité dans aucun ouvrage français. Ses dates de naissance et de mort sont inconnues. Nagler dit qu'il commença à peindre en 1670; nous allons voir qu'il se trompe. Il signale, sans dire où il se trouve, un portrait de Charles II, d'Angleterre, exécuté pendant un séjour du peintre à Londres et gravé par Van Dalen et Sandrart. Je ne le connais pas. A ces vagues indications Waagen ajoute un autre renseignement d'après lequel Pierre Nason aurait été appelé auprès du grand électeur de Prusse, Frédéric-Guillaume, et serait devenu son peintre en titre d'office. Les faits se précisent. Il existe en effet au château de Charlottenbourg un portrait en pied de ce fondateur de la puissance prussienne, daté de 1667. Mes notes me rappellent le grand électeur vu en pied, de grandeur naturelle. L'exécution est habile et ferme, la couleur ne manque pas d'effet, mais elle est un peu froide et rappelle les procédés de Van der Helst ou de Ravesteyn plutôt que ceux de Rembrandt. Mais il ne tarda pas à subir l'influence de leur rival ainsi que le prouvent les deux portraits du Musée de Berlin — l'un daté de 1668, l'autre de 1670 — exécutés dans la manière de Rembrandt.

Le *Portrait d'homme* de la collection de Moltke porte la date *1658*. Comme dans les portraits de Berlin, la préoccupation des procédés de Rembrandt y est assez sensible pour qu'à première vue on songe à un élève de celui-ci plutôt qu'à un disciple de Van der Helst ou de Ravesteyn. Le personnage est vu à mi-corps, de face, légèrement tourné à droite, assis, tête nue, longs cheveux noirs frisés tombant sur les épaules. Sa main droite joue avec le gland de la collerette, la gauche tient les gants. A droite, une fenêtre ouverte par laquelle on aperçoit une ville baignée par un fleuve : Dordrecht, ce me semble. C'est un homme d'une trentaine d'années, à la figure ouverte et vive, grands yeux noirs, sourcils noirs, physionomie intelligente, un peu commune, sérieuse, mais nullement dure : un homme enfin. Qui est-ce? Comment ce portrait est-il arrivé à la collection? Autant de questions auxquelles je ne puis répondre. Les lecteurs seront peut-être plus heureux.

Il serait également intéressant de connaître la filiation du Van der Helst. Ce premier document permettrait de retrouver les noms des personnages. En attendant, voici sa description. C'est un *Repas de chasse* dans

un intérieur. Au premier plan, à droite, un chasseur, debout sous le manteau d'une haute cheminée, tient son fusil de la main gauche et de la droite une canette qu'il soulève joyeusement. Au second plan, rangés autour d'une table, à gauche, un second chasseur assis, tournure assez crâne, la jambe gauche débottée, tenant sa pipe dans la main droite; à



PORTRAIT D'HOMME, PAR PIERRE NASON.

(Collection de Moltke-Brogentwed.)

droite, un homme debout soulevant de la main gauche un bouquet de gibier, héron, lièvre, perdrix. Au fond, dans l'ombre, deux enfants préparent le déjeuner. Figures en pied, quart de nature. Il existe beaucoup de Van der Helst plus importants, je n'en connais guère de plus charmants, où l'artiste ait réuni d'une façon plus heureuse ses éminentes qualités : adresse de pinceau, finesse de modelé, dessin précis, coloris

franc et vif, exécution serrée sans être sèche. Il y a ajouté une concentration d'effet que l'on rencontre rarement dans ses grandes compositions. Ce ne sont pas des personnages placés les uns à côté des autres : c'est un tableau. Existe-t-il, ce qui arrive souvent pour Van der Helst, un grand tableau dont celui-ci serait la répétition réduite? C'est possible; mais je puis assurer que celui-ci n'est nullement une esquisse, mais une œuvre terminée avec un soin extrême.

Quatre Wouwermans, sans être de premier ordre, font excellente figure et suffisent pour faire apprécier la fécondité de l'artiste. Ce sont: *Deux Chevaux au pâturage, la Montée,* — le meilleur des quatre, — *une Cavalcade sortant d'une écurie* et *un Manége.* Tous quatre sont signés du monogramme bien connu ; aucun n'est daté.

Je ne suis pas un admirateur passionné de Hobbema. A mon sens, on a fait autour de son nom plus de bruit qu'il n'en mérite, et j'ai bien peur que les éloges exagérés qu'on lui décerne depuis vingt ans ne produisent un effet diamétralement opposé à celui que ses panégyristes en attendaient. Plus on voit ses œuvres et plus ses défauts deviennent saillants. Le charme lui manque absolument. La vigueur avec laquelle il reproduit de tristes paysages est incontestable; mais l'attrait de la campagne, la poésie de la nature, ne le pénètrent pas. Ou bien, s'il est ému, il ne sait pas émouvoir les autres ; ses prairies n'attirent pas, on fuit l'ombre de ses forêts. En outre, pour se placer au point de vue uniquement pittoresque, sa touche est lourde, sa couleur plombée ; il n'apporte aucune variété dans son exécution. Si c'était un ouvrier sincère, ce qui est un incontestable mérite, ce n'était pas une imagination fertile; mais c'était un excellent ouvrier.

Les deux *Paysages* de la collection de Moltke n'ont pas modifié mon opinion. Tous deux sont importants comme dimension, mais, comme exécution, inférieurs aux *Moulins* du Louvre qui restent encore le chef-d'œuvre du maître. Dans tous deux la touche manque de légèreté et la couleur d'effet. Le n° 60 est signé *Hobbema*, d'une belle et incontestable signature. Le panneau sur lequel il est peint se disjoint dans sa longueur et a besoin d'une prompte restauration. Quant au n° 61, la distance à laquelle il est placé ne m'a pas permis de l'étudier attentivement. Le catalogue le dit signé sans reproduire la signature. Smith, cependant assez complet pour les Hobbema, ne les signale ni l'un ni l'autre.

Il a existé deux peintres de marine du nom de Dubbels : Jean et Henri. Tous deux vivaient dans la seconde moitié du XVIIe siècle. C'est jusqu'à présent tout ce que l'on sait sur leur compte. Mais comme leur

exécution offre certains points de ressemblance, comme la signature de leurs tableaux, qui ne sont pas communs, est rarement précédée de l'initiale prénominale, il est assez difficile de faire le départ entre eux. Amsterdam, Rotterdam, Copenhague, Stockholm, la collection Van der Hoop, à Amsterdam, contiennent des toiles dont le souvenir persiste. Le tableau de la collection de Moltke représente une *Plage*. A gauche, des paysans chargent un navire à l'ancre. Temps calme et gris; jolis nuages dans le ciel. Effet clair et lumineux dans le genre de Guillaume Van de Velde, signé : *H. Dvbbels.* Nous avons donc affaire à Henri. Les toiles d'Amsterdam et de Rotterdam sont traitées dans cette même gamme; tandis que celles de Copenhague et de Stockholm rappellent plutôt Everdingen. Ces différences sont-elles la note caractéristique de chacun des deux frères? (Étaient-ils frères?) Ou tous deux ont-ils varié leur manière? Je n'en sais rien.

Au fond de la galerie, à la place d'honneur, à hauteur d'appui, est exposé un tableau d'un grand intérêt pour nous et que j'ai étudié avec une extrême attention. Ce n'est rien moins que le *Testament d'Eudamidas*, du Poussin. Je n'ai pas à le décrire. Tout le monde connaît la gravure de Pesne qui le reproduit non-seulement dans son aspect général, mais dans son sentiment intime, avec toute la simplicité, toute la grandeur, toute la science de sa composition. La toile de la collection de Moltke mesure à peu près 2 mètres de largeur sur 1m,20 de hauteur. Je l'ai examinée à plusieurs reprises, j'ai réuni tout ce que mes souvenirs me fournissaient de comparaisons, et voici le résumé de mes impressions :

Je doute fort que ce soit l'original de ce célèbre tableau, comme le prétend la tradition. Le dessin des contours dans leur ensemble est bien celui que fait pressentir la gravure de Pesne; mais la touche est posée avec une régularité, une égalité, une lourdeur relative, qui indiquent la main calme d'un copiste plutôt que l'agitation toujours un peu fiévreuse du créateur. C'est certainement une fort belle copie du XVIIe siècle, exécutée par quelque contemporain : Stella, Colombel ou Villequin, peut-être par Pesne lui-même; mais il est impossible d'y reconnaître un coup de pinceau donné par le Poussin. Malheureusement la légende de la gravure de Pesne ne donne pas les dimensions de l'original. Rapprochées de celles du tableau de Moltke, elles eussent pu fournir des présomptions pour ou contre l'opinion que j'exprime. Tout ce que l'on sait, c'est que vers 1660 l'original figurait chez un M. Fromont de Venne qui, au dire de Félibien, possédait d'autres œuvres du Poussin. Il était déjà dans la collection avant 1780, et fut acquis au prix de 2,000 écus d'un brocanteur qui traversait Copenhague pour se rendre à Saint-Pétersbourg.

Chose singulière! Ni Félibien, ni Poussin lui-même dans ses lettres, ne parlent du *Testament d'Eudamidas.* A quelle époque quitta-t-il le cabinet de Venne? Dans quelles collections passa-t-il par la suite? Je confesse mon ignorance sur tous ces points.

Il en existe de nombreuses copies plus ou moins bonnes dont plusieurs sont faites d'après la gravure. Voici celles que je connais :

Au Musée de l'Ermitage, copie faible du XVIII[e] siècle;

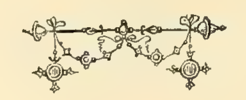
Chez le révérend Mawkes (en 1857), fort belle esquisse qui a figuré à l'exposition de Manchester et que beaucoup de connaisseurs regardaient alors comme originale.

En 1837, Smith (t. VIII, p. 87) en signalait une chez sir Paul Methuen, à Corsham. C'est sans doute la même que celle de Manchester, qui à vingt ans d'intervalle aura changé de propriétaire.

Toujours est-il que le tableau de la collection de Moltke présente un puissant intérêt, que c'est une œuvre remarquable, et qu'il était utile d'appeler sur elle l'attention de tous ceux qui s'occupent de l'histoire de l'art en France. Peut-être la prochaine édition des lettres du Poussin, dont s'occupe M. de Chennevières, nous fournira-t-elle sur le *Testament d'Eudamidas* des éclaircissements que ne donne pas le tableau de la collection de Moltke.

Je viens de faire passer sous les yeux du lecteur les œuvres les plus saillantes de cette collection. On peut donc apprécier maintenant si, sans être comparable aux grandes galeries d'Italie et d'Angleterre, elle n'a cependant pas une importance supérieure à sa notoriété, et si je me trompe en regardant comme une faveur d'avoir pu appeler sur elle l'attention du public de la *Gazette des Beaux-Arts.*

L. CLÉMENT DE RIS.



LES ARTS MUSULMANS[1]

DE L'EMPLOI DES FIGURES

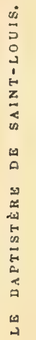


On conservait autrefois au château de Vincennes un vase oriental qui, placé maintenant dans les galeries du Louvre, est connu sous le nom de *Baptistère de Saint-Louis.* Voici ce qu'en dit Piganiol de la Force : « Dans ce trésor (de Vincennes) on voit des fonts qui pendant longtemps ont servi au baptême des enfants de France, et qui furent portés à Fontainebleau pour le baptême du Dauphin qui régna ensuite sous le nom de Louis XIII. C'est une espèce de cuvette qui fut faite, à ce qu'on dit, en 897, et qui est de cuivre rouge tout couvert de plaques d'argent à personnages entaillés si artistement que le cuivre ne s'en voit que comme par filets. » Le *Dictionnaire historique de la ville de Paris* d'Hurtaut et Magny ajoutait quelques détails à cette note rapide. « On conserve dans le trésor de la Sainte-Chapelle un bassin de cuivre rouge des Indes, en forme de casserole, qui a cinq pieds de circonférence, où sont des figures représentant des Persans et des Chinois. On y voit un roi sur une espèce d'estrade avec des gardes à côté, et cela y est deux fois. Il est vraisemblable que ce bassin a été rapporté des croisades. Il a servi en France au baptême de quelque prince du sang. Piganiol dit qu'il fut fait pour le baptême de Philippe-Auguste en 1166. Il sert

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XII, p. 97 et 312.

encore au baptême dans cette chapelle quand le cas y échoit. » Millin, dans ses *Antiquités nationales*, accepta le dire de ses devanciers, auquel il ajouta ses opinions personnelles. Il admit la date de 897 ; il pensa que le vase avait été rapporté par saint Louis de la première croisade : Il vit dans les sujets gravés des chrétiens persécutés par des mahométans, ce qui fortifia sa conjecture : « Sans cela, dit-il, on pourrait donner à ce vase une antiquité plus reculée et dire qu'il était au nombre des curiosités envoyées à Charlemagne par le calife Aaron-Raschid dont plusieurs sont encore conservés dans le trésor de Saint-Denis et ailleurs. »

On le voit, les renseignements et les interprétations flottaient jusque-là dans le vague. M. de Longpérier reprit la question, et, dans une note lue par lui à l'Académie des inscriptions et reproduite dans les *Collections célèbres d'œuvres d'art*, de M. Ed. Lièvre, donna une explication détaillée, et des sujets et des légendes du vase de saint Louis. Je ne fais ici que résumer ce travail, auquel il ne reste rien à ajouter. Sur le rebord intérieur du vase se détachaient deux médaillons représentant un prince assis, les jambes croisées et vêtu du costume oriental. Il tient un verre à boire de la forme du calice en cristal orné d'émail, appartenant autrefois à l'ancienne abbaye de Châteaudun et que conserve aujourd'hui le musée de Chartres. La tradition dit aussi que ce vase avait été envoyé par Haroun-al-Raschid à Charlemagne : elle se trompe encore; ce calice est du XIIIe siècle. Un page, debout à la gauche du roi, porte son épée; un second page, placé à la droite, soutient une écritoire en forme de coffre, sur lequel est écrit دواة : un oubli du graveur, en supprimant l'alef, a donné à ce mot la forme 897 : de là l'erreur, de là la lecture de la date 897. Entre les médaillons sont représentés six guerriers à cheval, combattant armés de lances, d'arcs et de masses d'armes; six autres cavaliers chassent des animaux féroces et des oiseaux. Une large bande se déroule à l'extérieur et se divise par quatre médaillons : dans chacun de ces médaillons un prince est représenté à cheval tuant un ours, un lion, un dragon. Il est nimbé. Ses officiers lui apportent des armes, des oiseaux de vol, conduisant des chiens en laisse ou des léopards dressés : on lui présente des coupes : des figures d'animaux qui se poursuivent, se dessinent sur les deux frises qui encadrent le bandeau central. Dans les huit disques qui coupent cette frise sont gravés des fleurs de lis. M. de Longpérier pense que ces fleurs de lis ont été ajoutées chez nous au XIIIe et au XIVe siècle. Cela se peut, puisque ce savant croit avoir retrouvé sous ce dessin les traces d'une étoile de Salomon, motif d'ornementation si fréquemment employé en

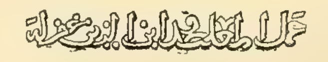


LE BAPTISTÈRE DE SAINT-LOUIS.

(Musée du Louvre.)

Orient. Mais la présence d'un pareil ornement dans un tel objet n'a rien qui puisse nous surprendre, car ce symbole se retrouve sur les monnaies arabes.

Une inscription se dessine plusieurs fois et sur le dossier du trône et sur le calice offert au prince; elle se reproduit plus lisible et plus développée sur le rebord supérieur du bassin au-dessus du médaillon au cavalier tuant un ours.



عمل المعلم محمد بن الزين غفر له

Fait par maître Mohammed, fils de Zein-ed-din, à qui Dieu fasse miséricorde !

M. de Longpérier place vers la fin de la première moitié du XIIIe siècle ce monument que l'artiste n'a pas daté. En rapprochant ce vase de la coupe de la collection Blacas, en comparant ces figures avec celles des monnaies dont nous venons de parler, cette opinion s'accepte et elle prend une réelle autorité si l'on rapproche ces figures gravées sur métal des figures peintes sur les manuscrits par des artistes arabes.

Le temps ne nous a rien conservé de ces peintres musulmans dont Makrizy avait écrit la biographie; nous ne possédons rien ni d'Ibn-el-Aziz ni de Kasir : rien ne nous est resté des peintures d'un certain Abou-Beckr-Mohammed, fils de Hassan, qui mourut l'an 365 de l'hégyre, suivant Abou'l-Féda, c'est-à-dire l'an 975 de notre ère. Nous ne connaissons aucun ouvrage d'Ahmed-ben-Youssouf qui fut surnommé le Peintre; pas plus que de Mohammed-ben-Mohammed qui porta le même surnom et de bien d'autres encore que l'épithète de *Naccasch*, ajoutée à leurs noms, nous désigne comme ayant fait les professions de sculpteurs, de graveurs ou de peintres. Nous n'avons rien aussi de Schodja-ed-din-ben-Daïa, ce hadjeb que le sultan Beibars envoyait avec le titre d'ambassadeur auprès du prince Bérekeh et qui portait avec lui trois tableaux faits de sa main et représentant le cérémonial du pèlerinage. De tout cet art du dessin qui a persisté en Orient pendant plusieurs siècles, il ne nous reste que quelques manuscrits couverts de peintures. Les manuscrits orientaux qui traitent soit de l'histoire naturelle, soit de



SÉANCES DE HARIRI. XIIIe SIÈCLE.

(Manuscrit de M. Schefer.)

l'éducation du cheval arabe, soit de la science militaire et des instruments de guerre, sont habituellement ornés de figures, mais ce ne sont là que des images explicatives nécessaires à l'intelligence du texte : il est des livres autrement précieux. Je dois à l'obligeance de M. Schefer, directeur de l'École des langues orientales, la communication d'un très-



SÉANCES DE HARIRI. XIIIe SIÈCLE.

(Manuscrit de la Bibliothèque nationale.)

beau manuscrit acquis par lui en Perse. Cet ouvrage, qui se compose de 198 feuillets, ne compte pas moins de 101 miniatures. C'est un in-folio sur lequel les peintures occupent souvent des pages entières. Parfois même, quelques-unes d'entre elles se développent dans toute la dimension des deux feuillets en regard l'un de l'autre et forment des tableaux véritables. La composition en est habile; les groupes sont bien ordonnés, les mouvements justes et les expressions vraies. Le livre a pour sujet les séances de Hariri, ouvrage dont la variété du texte prête beaucoup à la

variété dans les peintures. C'est tantôt une réception pompeuse à la cour du calife, un groupe de soldats en marche, une assemblée de savants, l'enterrement d'un cheik, une halte dans le désert, un marché d'esclaves, un concert, tous les épisodes enfin auxquels donnent lieu les makamas, c'est-à-dire les cinquante récits que Hareth-ben-Hamman fait des voyages et des aventures de son ami Abou-Zeïd, de Saroudj. « Mon père, disait un des fils de Hariri, étant assis un jour dans la mosquée de Benou-Haram, il survint un vieillard vêtu de deux habits usés. Son équi-



SÉANCES DE HARIRI. XIII[e] SIÈCLE.

(Manuscrit de la Bibliothèque nationale.)

page était celui d'un voyageur et il avait l'extérieur très-misérable; mais il parlait avec beaucoup de facilité et s'exprimait avec une grande élégance. L'assemblée lui demanda d'où il était; il répondit qu'il était de Saroudj. Interrogé sur son nom, il dit qu'il s'appelait Abou-Zeïd. » Abou-Zeïd, le héros de ces histoires, a parcouru le monde, faisant tous les métiers, jouant tous les rôles, tour-à-tour avocat, médecin ou poëte, prêchant les hautes vérités du Koran ou chantant des vers libertins au milieu des soupers et des fêtes, toujours mendiant et toujours gai. La peinture suit toutes les phases de ce récit et obéit à tous ses caprices. L'artiste a signé son nom au dernier feuillet du manuscrit : il se nom-

mait Yahia ben-Mahmoud-ben-Yahia-ben-Abou-el-Hassan. Il était de cette ville de Wasset que ses écoles avaient rendue célèbre dans tout l'Orient et dont Hariri aurait pu dire comme de Bassorah, sa patrie, qu'elle était la mère de la science. « Sa mosquée Djami était encombrée de savants assis sur des siéges, et ses abreuvoirs étaient garnis d'amateurs altérés : on cueillait dans ses jardins les fleurs des paroles, et l'on entendait sous les portiques le bruit des calams. » L'ouvrage de Yahia-ben-Mahmoud, écrit et peint par lui, ce sont les expressions de l'auteur, fut terminé dans les derniers jours du mois de Ramadan de l'an 634, 1236 de notre ère.

Un volume de la Bibliothèque nationale portant le n° 1618 du supplé-



SÉANCES DE HARIRI. XIIIe SIÈCLE.

(Manuscrit de la Bibliothèque nationale.)

ment arabe est, comme le volume de M. Schefer, un des monuments les plus curieux de l'imagerie des Arabes. C'est encore un manuscrit des séances de Hariri : les derniers feuillets manquent par malheur et avec eux le nom de l'artiste qui a peint le livre. On ne reconnaît pas la main de Yahia-ben-Mahmoud : ce n'est pas le même artiste, mais c'est le même art; l'ouvrage a dû être composé à la même date. Nous retrouvons à peu près les mêmes sujets, les mêmes physionomies, les mêmes costumes. C'est la même profusion, la même richesse dans les détails, et, par ce manuscrit, nous entrons encore dans la vie orientale du XIIIe siècle. La forme des armes, du mobilier, des ustensiles, le dessin des coiffures et des vêtements, tout nous est donné, tout revit dans ces

précieux documents d'où se projette aussi la lumière sur nos industries du moyen âge, qui doivent tant aux industries arabes. Le titre de chaque makama est en lettres d'or. Une légende en lettres d'or aussi, qui court sur le bord de l'image, en explique la composition et donne le nom des personnages : « *Portrait de Hareth-ben-Hamman; Portrait d'Abou-Zeïd; Portrait du cheik; Portrait des cavaliers.* Quand les personnages, hommes ou femmes, cadis, marchands ou cavaliers et soldats ont été



SÉANCES DE HARIRI. XIIIe SIÈCLE.

(Manuscrit de la Bibliothèque nationale.)

mis en scène, le peintre ajoute cette phrase : « Leurs portraits. » C'est, on le voit, un ouvrage illustré. Ces séances de Hariri ont été bien souvent enrichies de miniatures. C'est un livre populaire chez les Arabes; il prend sa place après le Koran dans la mémoire des Orientaux. Les écrivains ne tarissent pas d'éloges sur cet ouvrage. Zamakschari disait : « J'en jure par Dieu et ses miracles, par le territoire sacré de la Mekke et les devoirs du pèlerinage, Hariri mérite que les makamas soient écrites en lettres d'or ! » Aussi eurent-elles plus d'une fois cet honneur.

Le British Museum possède deux manuscrits des makamas. L'un

offre des peintures analogues à celles des volumes de M. Schefer et de la Bibliothèque nationale; l'autre est un in-folio daté de l'an 723; il a été fait pour Ibn-Djalab-Ahmed, de Mossoul, qui était collecteur de la dime à Damas. Il présente cet intérêt, que par lui nous sommes initiés aux procédés de l'artiste arabe. Le contour des figures inachevées est indiqué par un trait léger au pinceau.

Casiri, au tome Ier de la *Bibliothèque Arabico - Hispanico*, n° DXXV,



SÉANCES DE HARIRI. XIIIe SIÈCLE.

(Manuscrit de la Bibliothèque nationale.)

donne la description d'un manuscrit de l'Escurial. Il a pour titre *la Consolation des maux*, et pour auteur Mohammed-ben-Abi Mohammed-ben-Zapher, qui vivait dans le XIIe siècle de notre ère. « Les figures de ce livre, dit Casiri, sont habilement peintes; j'en ai compté jusqu'à quarante. Les unes représentent des rois persans et arabes, des généraux, des jurisconsultes; les autres des reines assises sur des tapis orientaux dans leur costume royal, la tête chargée de pierreries; dans quelques-unes enfin on voit des moines encapuchonnés, des évêques armés de leurs crosses, coiffés de la mitre et revêtus de leurs vêtements sacerdotaux. »

Nous avons vu ce manuscrit; nous devons à l'obligeance d'un ami la communication de quelques feuillets décalqués sur les images du livre. La description de Casiri est juste de tout point. Dans les compositions qui prennent pour légende explicative : « Portrait de Schabour préparant une embuscade dans la montagne avec la cavalerie; l'armée de César est en face de lui, » ou bien qui représentent Schabour sous les habits d'un moine s'entretenant avec le métropolitain coiffé de la mitre et tenant la crosse, il est facile de reconnaître ce roman historique de Sapour et de Firouz auquel l'imagination des Orientaux a donné une si grande place; mais les personnages interprétés à l'européenne avec leurs habits d'évêque, de moine, sous leurs ajustements de femme, trahissent la main d'un artiste arabe-chrétien, et toutes ces figures appartiennent à l'Espagne du XVI[e] siècle.

Parmi toutes les salles merveilleuses de l'Alhambra, où l'art arabe a répandu à profusion les ornements les plus précieux, les sculptures les plus fines, au milieu de *la sala de la Barca*, de *la sala de los dos Hermanos*, de celle des *Abencerrages* et des *Ambassadeurs*, on remarque la salle du jugement et les curieuses peintures qu'elle renferme. Sur le plafond du milieu se développe un tableau qui représente dix chefs arabes assemblés en conseil. C'est une sorte de divan que préside le roi. Sur les voûtes de gauche et de droite sont peints le combat singulier d'un chevalier more et d'un chevalier chrétien que son ennemi renverse. Des chasses au lion, au sanglier et au cerf, rassemblent par groupes des chrétiens et des mores. Dans un pavillon qui s'élève au centre du paysage, des femmes assistent à ces combats et à ces plaisirs.

Que ces dernières compositions qui rappellent les costumes espagnols du XV[e] siècle, que ces femmes au balcon et sans voile au visage, soient l'œuvre de quelque vieux maître espagnol, contemporain d'Inigo de Comontès, de Luis de Medina et de Gallegos, je ne saurais soulever de fortes objections contre cette opinion reçue; dans ces ajustements trop habiles, dans ces détails qui manquent de vérité, je reconnais sans peine une traduction libre des costumes musulmans.

Mais quant à ces figures vives de couleur, dont les teintes sont plates et sans ombre, quant à ces cheiks coiffés de leurs épais turbans, vêtus de la longue robe, armés de leur large épée; quant à toute cette partie des peintures de l'Alhambra, elle est, à notre avis, d'origine purement arabe. Il est impossible, en effet, de voir le manuscrit de Yahia, le peintre de Wasset, de voir celui de la Bibliothèque nationale, sans être frappé de l'analogie qui existe entre ces peintures et les peintures de l'Alhambra, et de ne pas résoudre cette question depuis

longtemps débattue en attribuant ces dernières à un artiste musulman.

Est-il besoin maintenant de plus de preuves et n'est-il pas évident que l'opinion qui veut que les Arabes aient rejeté de tout temps les représentations figurées, est sinon des plus fausses au moins des plus exagérées. Après la perte du traité précieux de Makrizy sur les peintres musulmans, ce n'est qu'avec une extrême difficulté que nous pouvons découvrir quelques renseignements sur ce sujet dans les historiens orientaux : ces légères indications, ces quelques preuves prises çà et là soulèvent une question sans la résoudre entièrement, je l'avoue. La route est effacée, mais les traces en subsistent encore et je ne crois pas qu'on puisse mettre en doute l'existence, dans le passé, d'un art de la peinture chez les Arabes.

C'était un spectacle curieux et imposant à la fois que de voir Tamerlan au milieu de sa cour de Samarkand. Le dominateur de l'Orient jouissait de son triomphe et de ses conquêtes en s'efforçant de faire revivre autour de lui une civilisation depuis longtemps disparue et que son génie même était impuissant à faire renaître. Depuis les règnes de Haroun-el-Raschid et d'El-Mansour, l'Orient n'avait pas vu tant de grandeur et tant d'éclat autour du trône de ses maîtres. Les poëtes, les historiens, les lecteurs du Koran faisaient à la suite du khan victorieux un cortége de savants et de gens de lettres : sa maison comptait une foule de maîtres de danse, de professeurs de chant, de musiciens, de joueurs d'échecs, de graveurs en pierres dures dont l'histoire nous a conservé les noms. Au milieu de tous ces artistes les peintres étaient aussi en grand nombre, dit l'historien arabe de la vie de Timour, et le grand khan avait une prédilection pour leurs œuvres. Dans ses palais il avait fait peindre les portraits de ses fils, ceux des membres de sa famille et de ses généraux. Ces travaux rappelaient aussi les batailles, les faits glorieux de son règne, la soumission des rois vaincus par lui et les ambassades qu'il avait reçues de ceux des souverains qui avaient rendu hommage à sa puissance. Les peintures les plus estimées de ce vaste musée, que Timour avait élevé à sa propre gloire, étaient celles d'un certain Abdhaly. Cet homme était de Bagdad : il avait joui d'une grande renommée dans son art et son nom était connu de tout l'Orient. On le voit, le goût des musulmans pour la peinture s'était donc maintenu jusqu'à cette époque. Il est vrai de dire que la foi de ces peuples mogols était bien incertaine, et que l'histoire a pu se demander, avec quelque raison, si la loi religieuse de Mahomet était bien celle que Tamerlan avait sincèrement reconnue. Mais un doute de cette nature ne saurait s'élever contre les Persans attachés depuis longtemps à l'islamisme. Leur culte

particulier pour Aly les a séparés, il est vrai, des musulmans purs, mais n'a pas atteint la vénération qu'ils portent au Prophète. Les voyages de Chardin nous ont appris quelle singulière interprétation on donnait en Perse aux hattis qui contiennent les défenses contre les peintures. Du temps de notre voyageur la plupart des hôtels de la Perse étaient couverts de figures, mais les portraits n'avaient qu'un œil. Les rigoristes musulmans enlevaient avec un canif l'œil gauche et ne laissaient que l'œil droit au portrait défiguré. Les ambassadeurs tartares auxquels le schah avait donné l'hospitalité dans ses palais en avaient aussi gâté les peintures à coups de couteau. Malgré cette barbarie d'iconoclastes, Chardin rapporte que les tableaux qu'il avait vus à Ispahan étaient nombreux. Sur le portail du marché impérial de cette ville était peinte une bataille donnée par Abbas le Grand contre les Usbeks; au-dessous, un second tableau représentait des Européens à table, le verre à la main; des édifices publics étaient décorés de peintures dont les sujets étaient pris à l'histoire religieuse des Arabes. Enfin, dans les salons du palais du roi, quatre vastes peintures représentaient une bataille d'Abbas le Grand et les trois autres des fêtes royales.

En ce qui concerne la Perse, la question ne fait pas doute. On connaît le goût des Persans pour les peintures : ce goût qui s'est manifesté en tout temps et que nous trouvons poétiquement exprimé dans les vers de Sadi. On sait encore avec quelle habileté sont traitées les remarquables peintures des manuscrits persans. On n'a pas oublié le nom d'Abd-el-Rizan, le peintre du XVIe siècle, le plus renommé de tous ces artistes auxquels la Perse doit ses miniatures si fines et si achevées.

Si les preuves de l'existence d'un art de la peinture chez les Arabes sont aussi nombreuses et aussi évidentes, comment ne nous est-il resté des artistes musulmans que les ouvrages que je viens de citer? Comment le temps n'a-t-il pas épargné les œuvres importantes qu'on voyait autrefois en Égypte, en Perse, en Syrie? Un dernier mot répondra à cette question, qui sans doute s'est déjà élevée dans l'esprit du lecteur.

Quelle que fût la profondeur des vues politiques de Mahomet, le Prophète ne pouvait prévoir la prodigieuse extension qu'un jour son peuple devait prendre. Sa loi, qui rassemblait dans une seule nation les tribus errantes du Hedjaz, suffisait à régir une population peu nombreuse, circonscrite dans des limites étroites; mais elle était impuissante à gouverner un peuple immense, répandu dans les pays les plus divers et dont les besoins se modifiaient suivant les contrées que ce peuple habitait. Bientôt le Koran ne fut plus capable de diriger cette nation qu'il avait prise si faible à son berceau. Une fois en contact avec les mœurs

de Constantinople et de Rome, l'esprit des Arabes grandit et se développa : le génie oriental émancipé repoussa cette tutelle inintelligente qui éternisait la longue enfance de sa civilisation et de ses lois. Il obéit à ce puissant besoin de progrès qui ouvre l'avenir aux peuples. La science, la philosophie et les arts fleurirent alors à Bagdad, à Damas, au Kaire, à Cordoue, à Palerme, libres et honorés comme ils le furent



PEINTURE PERSANE. XVI[e] SIÈCLE.

(Bibliothèque nationale.)

plus tard dans les villes d'Italie. Les vieilles lois religieuses tombèrent en désuétude et le Koran vit attaquer son autorité. Mais, à côté de cette force qui appelait le génie oriental à l'indépendance, une force non moins grande le ramenait à la servitude première. Le rigorisme religieux s'emparait des esprits étroits, il excitait les masses contre cette élite émancipée qui rejetait loin d'elle la loi du Prophète. C'était au nom de la parole sainte tombée dans le mépris, c'était en vue d'une régénération dans les mœurs et dans les idées religieuses que se prêchaient

les insurrections contre les pouvoirs établis. En faut-il un exemple ? Les efforts de Hakem avaient développé en Andalousie un des mouvements littéraires les plus brillants du moyen âge. Par les soins du calife, tous les ouvrages de philosophie et de science, composés en Perse, en Syrie ou en Espagne, étaient réunis au palais de Cordoue, sorte d'atelier où on ne rencontrait que copistes, relieurs et enlumineurs. La bibliothèque de Hakem comptait 400,000 volumes. Ce goût de la science et des belles choses fut un des prétextes d'insurrection contre le calife. Les habiles de la révolution crièrent au scandale et au mépris de la religion et excitèrent l'antipathie des imans et du peuple contre l'aristocratie des lettres. La mémoire de Hakem fut flétrie et ses livres de philosophie et de science furent jetés dans les puits et dans les citernes du palais. Tout était prétexte aux factions, surtout tout ce qui touchait à la loi et au Koran. Si les tentatives étaient heureuses, la lettre tuait alors l'esprit. Les iconoclastes victorieux commençaient leur œuvre de destruction : le fanatisme religieux ne faisait grâce à aucune des œuvres que le code du Prophète avaient condamnées et dans le triomphe de la barbarie périrent un à un tous les ouvrages des statuaires et des peintres musulmans.

HENRI LAVOIX.



LES

COMMENCEMENTS DE L'ÉCOLE FLORENTINE[1]



A somnolence byzantine prolongeait son rêve stérile, lorsque Margaritone d'Arezzo, que de récentes conjectures font mourir en 1293, essaya de mettre dans la peinture religieuse un sentiment plus intime et plus personnel; mais combien son langage est rude! combien son intéressante tentative contient encore de barbarie! Margaritone est l'auteur de ces crucifix qui se tordent avec un maniérisme sauvage sur leur grande croix découpée. Dans ces représentations du Christ, le visage a des laideurs farouches, les cheveux et la barbe ont l'aspect de broussailles incultes, les carnations sont d'un brun verdâtre, et lorsque ces terribles images nous apparaissent dans les sacristies des églises florentines, on se demande si l'on est en présence des œuvres malsaines d'un art qui va finir. Mais, qu'on y regarde de plus près; Margaritone n'est pas la décadence : c'est le réveil. Ses crucifix aux silhouettes bizarres montrent certaines recherches de modelé, une sorte de pressentiment de ce que peut être la forme humaine, une exagération presque caricaturale de la nature; le mouvement s'accuse, et, bien qu'elle soit encore enveloppée des rudesses primitives, la figure s'agite, elle se contourne, elle souffre, elle demande à vivre.

1. Un livre qui fait honneur à notre temps, l'*Histoire des peintres de toutes les écoles*, sera achevé dans quelques semaines. Commencée en 1848 et poursuivie avec un zèle qui ne s'est jamais démenti, cette publication vient de se compléter par une étude de M. Charles Blanc sur Michel-Ange. Le dernier volume est consacré à l'histoire des maîtres de l'école florentine. Il s'ouvrira par une introduction de M. Paul Mantz. L'éditeur a bien voulu nous autoriser à détacher de ce travail quelques pages dont nous sommes heureux d'offrir la primeur aux lecteurs de la *Gazette* (*N. de la R.*).



VASE DE SARDOINE ONYX

Elle allait vivre en effet. Auprès de Margaritone, Cimabue (1240?-1302?) est déjà un civilisé qui cherche le grand et qui, au lieu d'exploiter servilement une recette comme les Byzantins, nous fait voir une âme. Il n'a guère peint que des madones. Elles sont assises sur leur trône triomphal, tenant sur les genoux l'enfant prédestiné, immobiles et laissant tomber de leurs grands yeux un regard chargé de mystère; autour d'elles se groupent, dans des combinaisons symétriques, de longues figures d'anges dont la tête féminine a une sorte de roide élégance et qui, sans sourire, ont presque un commencement de tendresse. La gravité de ces vierges de Cimabue est incomparable : elles appartiennent essentiellement à l'art monumental. C'est une de ces sévères madones qui fut processionnellement transportée de l'atelier de l'artiste à Santa-Maria-Novella, où elle est encore. Un peuple enthousiaste suivit la glorieuse image, et c'est l'honneur éternel de la Toscane d'avoir salué de ses acclamations la naissance de l'art nouveau. Grande journée dans l'histoire de Florence et du monde! Après la longue nuit de l'âge byzantin, n'est-ce pas l'aurore de la beauté qui se lève? n'est-ce pas le rêve idéal qui recommence?

Le maître souverain de cette révolution longtemps attendue, ce fut Giotto. Né en 1276, il assiste au triomphe de son maître Cimabue; il ouvre la porte du XIVe siècle, dont il devait être le héros, et il meurt en 1337, laissant à l'Italie le plus précieux de tous les trésors, l'art moderne. Ami de Dante, qu'il a connu à Florence au temps de ses magistratures municipales, et dont il aurait plus tard consolé l'exil si l'illustre banni n'avait pas renoncé à toute espérance, Giotto est aussi grand que le poëte de la *Divine Comédie*. Il est théologien comme lui, et, comme lui, il pénètre dans les cercles mystérieux du monde moral; il voit clair dans l'âme humaine. Il est abondant, varié, inépuisable. L'ancien symbolisme avait à peine soupçonné l'existence du ciel : Giotto fait, à lui seul, cette glorieuse découverte : au fond d'or des peintures traditionnellement fermées, il substitue le limpide azur de l'atmosphère italienne; il peint des arbres et des montagnes; il sait que saint François a conversé avec les oiseaux, et il introduit en ses fresques hospitalières ces humbles créatures qui, avant lui, n'avaient pas droit de cité dans l'art. Tout l'univers anime ses compositions élargies. Giotto est le premier paysagiste; il est aussi, dans l'ordre historique, le premier peintre du mouvement, l'inventeur de l'expression; il arrache l'une après l'autre les bandelettes qui, dans l'idéal byzantin, enveloppaient la figure humaine et en faisaient une momie immobile et glacée; il donne une âme au squelette, et, renouvelant le prodige qu'a célébré la légende antique, de la statue il fait un homme.

Au début du XIVe siècle, Giotto est partout. Dans l'Italie, si morcelée alors et si guerroyante, on le voit courir de ville en ville, multipliant en tous lieux les œuvres persuasives, semant l'évangile de la parole nouvelle, et réconciliant dans la grande unité de l'art les âmes que divisent les luttes politiques et les discordes féodales. Ce pauvre petit paysan des bords de l'Arno est presque devenu un apôtre. On le retrouve à Naples et à Ravenne, à Ferrare et dans l'Ombrie; mais c'est surtout à Assise et à Padoue qu'il faut étudier son puissant effort et l'originalité de son invention. Dans l'église supérieure d'Assise, où Cimabue l'avait précédé, Giotto a peint, en grandes proportions, la légende des miracles de saint François. A Padoue, il a décoré de ses fresques, naïves et dramatiques, la petite église de l'Arena. L'injure du temps, l'incurie des générations qui avaient cessé de comprendre ont malheureusement altéré ces peintures, celles d'Assise surtout; en outre, elles présentent pour le connaisseur moderne, qui n'est pas toujours dans le secret du passé, des singularités et des ignorances presque choquantes. On s'explique, sans les partager, les étonnements et les révoltes du goût actuel devant cet art qui garde les incertitudes, les bégaiements de l'enfance. Personne cependant ne sera tenté de voir dans les fresques de Giotto les « barbouillages gothiques » dont le président de Brosses s'égayait si fort. Non, dès qu'on aura pris la peine de comparer les libres hardiesses, le style agrandi du peintre florentin avec les timidités serviles de l'art antérieur, on comprendra, on admirera ce puissant créateur qui, sur les ruines de la tradition byzantine, instaure un idéal imprévu, mouvementé, émouvant, où l'ampleur se mêle à la grâce, la vérité à la passion, et qui, brisant les anciennes formules, fait triomphalement entrer dans l'art l'homme, le démon, l'animal, le ciel bleu, la fleur, toutes les réalités et toutes les chimères.

Comme un parfum qui s'évapore peu à peu, le sens symbolique de quelques-unes des compositions de Giotto s'est amoindri pour nous. De même que Dante, il a dans son grand poëme pittoresque certains passages obscurs; mais ces énigmes étaient autrefois lumineuses, tout le monde les déchiffrait. L'Italie entière embrassa le nouveau culte. Sans attendre le signal de Florence, Sienne s'était associée à l'évolution qui devait transformer la peinture. Pendant que Cimabue peignait ses austères madones, Guido accomplissait, dans la ville rivale, une œuvre pareille, et c'est même pour les érudits une question douteuse que celle de savoir si, dans le concert qui charma la fin du XIIIe siècle, c'est Florence ou bien Sienne qui fit entendre la première note.

Quoi qu'il en soit, au moment où Giotto accentuait son triomphe, un artiste siennois, Simone di Martino — celui que nous appelons Simone

Memmi — vint joindre son effort à celui du grand Florentin (1285?-1344). Au début du XIVe siècle, Sienne apporte dans l'art des qualités de premier ordre, la tendresse de l'expression, une grâce adorablement maniérée, une élégance particulière et presque un peu japonaise, et en même temps un goût singulier pour les choses de la décoration ornementale. Avec son encadrement à pinacles finement amenuisés, avec les gaufrures d'un panneau où se multiplient les ors et les reliefs, un tableau siennois ressemble à une œuvre d'orfévrerie. La peinture, délicate, tendre, et en général d'une tonalité claire, sourit au milieu de ces splendeurs. Tel est l'idéal de Simone di Martino : s'il n'est pas toujours robuste, il abonde en recherches exquises. Simone fut l'ami de Pétrarque : il a connu la noble dame que le poëte a chantée; il fut même un instant des nôtres, et il vint mourir à Avignon, où le Château des Papes conserve encore quelques traces, malheureusement bien altérées, de son charmant génie décoratif.

Au XIVe siècle, l'art toscan est entre les mains des successeurs de Giotto, maîtres dépourvus d'originalité personnelle, mais pleins de talent, qui prolongent, sans en modifier sensiblement le caractère, le succès des doctrines du grand inventeur : on les a surnommés les Giottesques. Cette appellation est juste; elle leur restera. C'est le temps de Taddeo Gaddi (1300?-1366); c'est aussi celui de son fils Agnolo (1333-1396), le maître de Cennino Cennini. Ce dernier fut le théoricien de l'école : il n'avait pas connu Giotto, mais il savait ses méthodes, et il les a scrupuleusement analysées dans le *Libro dell' Arte*, un des plus précieux documents qui nous soient restés sur l'art de cette grande époque. Tous ou presque tous les procédés de la peinture étaient alors découverts, et la fantaisie de l'artiste pouvait, à son gré, s'exprimer de diverses sortes; mais le mode le plus admiré, le langage souverain, c'était la fresque, et c'est en effet le moment où les églises de la Toscane, où les murailles du Campo-Santo, à Pise, se couvrent de peintures monumentales, pages saisissantes dont les moins lettrés comprenaient l'éloquence.

Parmi les artistes que les Pisans appelèrent à décorer le Campo-Santo, un des plus grands fut Andrea Orcagna (1308?-1368?). Comme Giotto, il était de ces maîtres qui ont toutes les aptitudes et qui savent toutes les formes de l'art. La *Loggia* de la place du Palais-Vieux et l'église d'Or'san Michele, à Florence, disent assez qu'il fut un éminent architecte; peintre, il a décoré une des chapelles de Santa-Maria-Novella d'une fresque qui s'efface tous les jours, mais dont on soupçonne encore la grandeur; enfin, bien que la question ait été récemment controversée, Orcagna est vraisemblablement l'auteur de la peinture la plus émouvante du Campo-Santo, de

cette composition, shakespearienne avant l'heure, qui nous montre des gentilshommes chevauchant gaiement avec de jeunes femmes et arrêtés tout à coup dans leur promenade amoureuse par le spectacle effrayant de trois cercueils dont le couvercle soulevé laisse voir des cadavres affreusement décomposés, sinistrement rongés par les vers. A côté de cet épisode, sous les ombrages des orangers et des myrtes, se groupent, comme les personnages d'un galant décaméron, des adolescents et de belles dames qui font de la musique ou devisent allègrement des douces passions du cœur et des félicités de la vie. N'étaient-elles pas à leur place dans un cimetière ces allégories sévères ou charmantes, qui disaient éloquemment que le soir touche au matin, que tous les sentiers conduisent au sépulcre, et qu'entre la coupe et les lèvres il y a la mort?

Ainsi, et bien avant la fin du XIVe siècle, l'art toscan est en possession de presque toutes ses ressources; il cherche la vérité des attitudes ennoblies, le caractère des types, l'ordre équilibré des compositions, les émotions de l'âme rendues visibles par le geste, par la mystérieuse gravité du sourire. Ne nous étonnons pas qu'en un pareil milieu, dans une école qui faisait la place si belle au sentiment, la tendresse de la pensée religieuse ait été plus qu'ailleurs aisément et profondément exprimée. L'art florentin, en qui la notion de la réalité semblait si vive, servit en effet de langage aux plus ardentes effusions du mysticisme.

Un moine austère et doux devint l'artisan principal de cette évolution nouvelle, mais non pas imprévue, car elle était en germe dans les premières manifestations de Giotto, de Taddeo Gaddi et des maîtres siennois. Fra Angelico de Fiesole fut le peintre des âmes croyantes, le poëte du rêve divin (1387-1455). Nous n'avons pas à raconter ici son existence faite de travail et de prière. Fra Angelico ne dédaigne pas seulement les vulgarités de la vie terrestre, il les ignore. Sa pensée s'élance, elle plane entre le monde et le ciel. Il remet en honneur les fonds d'or de l'abstraction mystique, et lorsque, dans cette atmosphère extra-mondaine, il fait voler des anges et des séraphins, il semble raconter ce qu'il a vu. Fra Angelico a peint des tableaux qui sont comme des autels où la dévotion s'agenouille, des fresques, calmes et sereines, où la foi fait parler ses ferveurs et ses certitudes.

Le *Couronnement de la Vierge*, qu'on voit au Louvre, est, pour l'expression séraphique des têtes, le chef-d'œuvre de cet art tendrement religieux et visionnaire. Dans ses fresques, Fra Angelico est plus significatif encore : c'est au Vatican qu'il faut l'étudier, dans cette petite chapelle de Nicolas V où il a pieusement retracé les épisodes de la vie de saint Étienne; c'est surtout à Florence, au couvent de Saint-Marc, où il a long-

temps vécu et prié, et dont il a couvert les murailles de compositions religieuses qui sont comme la confession de cette âme tranquille. Son frère Benedetto, qui était loin d'avoir son talent, l'aida dans ce grand travail. Les galeries qui entourent le dortoir, les corridors intérieurs, les cellules où vivaient les dominicains, sont ornés pour la plupart de fresques qui ont conservé leurs vives colorations et qui s'enlèvent sur les blancheurs grises de la muraille comme des miniatures brillantes sur le vélin d'un missel. La Passion du Christ, la Cène, le Crucifix au pied duquel s'évanouit la Vierge douloureuse, tels sont les motifs principaux du poëme que Fra Angelico aime à raconter. Ce sont là des œuvres charmantes ; un goût délicat les inspire ; la force réelle y manque quelquefois, le sentiment n'y est peut-être pas creusé très-profond, et cependant ces peintures faciles, et qui semblent être nées comme des fleurs, empruntent une véritable séduction à la sérénité qui a présidé à leur éclosion. Fra Angelico n'est pas un grand inventeur ; mais il est protégé par sa tendresse. On ne discute point avec une âme si doucement convaincue.

Toutefois le génie florentin n'était pas pour se satisfaire longtemps des tranquilles visions du bon religieux. On rêvait autour de lui un art moins abstrait, où les passions humaines fussent plus directement intéressées, où la couleur parlât un langage plus dramatique, où la forme fût plus écrite et plus intime. Fra Angelico entraînait la peinture vers les pures régions célestes ; on voulut la ramener aux réalités vivantes et mêler l'art aux inquiétudes de la patrie, aux modernités de la vie publique. Cette halte dans la prière ne pouvait se prolonger plus longtemps au milieu des agitations de la rue et du tumulte des âmes. Dans les dernières fresques dont le XIVe siècle décora le Campo-Santo de Pise, on voit se révéler un goût singulier pour le costume et pour le portrait. Hâtons-nous de le dire, ce n'est point là le caprice maladif d'un art qui baisse et qui descend aux choses petites et vulgaires ; c'est l'évolution normale d'un art qui se fait plus pénétrant, plus chargé d'émotion et qui sent que, pour intéresser l'homme, il faut lui parler de lui-même.

Florence cédait d'ailleurs au mouvement qui entraînait toutes les régions où la peinture était en honneur. Partout l'inspiration fut pareille. Une nouvelle ère va s'ouvrir, une période de haute observation et de science inquiète qui sera caractérisée dans les Flandres par les Van Eyck, en France par Jehan Fouquet, à Venise par Antonello de Messine, à Ferrare par Cosimo Tura, en Toscane par une légion de peintres qui semblent se dire (et qui certainement l'ont prouvé) que le meilleur chemin pour arriver à l'idéal, c'est la nature.

Rien n'est plus émouvant pour l'historien et pour l'artiste que le XVe siècle à Florence. Cette période féconde s'ouvre avec deux maîtres puissants, Andrea del Castagno, né en 1396, et Paolo Uccello, né en 1397. Beaucoup de leurs œuvres ont péri, mais le peu qui reste suffit pour nous permettre d'assurer que leur influence fut considérable et surtout qu'elle fut salutaire. Tous deux ont tenté des choses difficiles, abordé des voies inexplorées. Andrea del Castagno est un des premiers qui, s'attaquant aux problèmes du dessin, ait perfectionné l'art d'exprimer les raccourcis; il a beaucoup cherché la couleur; ses tonalités sont intenses et profondes; il a joué un rôle capital dans les progrès de la peinture à l'huile, et lorsqu'on l'accuse (calomnieusement d'ailleurs) d'avoir assassiné son camarade Domenico Veneziano pour rester seul maître du prétendu secret, c'est un éloge indirect qu'on lui adresse; car pousser jusqu'au meurtre l'amour de son art, ce n'est certes point le souci d'une âme vulgaire. Pendant qu'ils étaient en veine, les conteurs d'anecdotes suspectes auraient dû charger d'un crime analogue la mémoire de Paolo Uccello. Lui aussi, il avait une passion, la perspective; il l'étudiait le jour, il en rêvait la nuit. Mais bien d'autres imaginations occupaient Paolo Uccello. Orfévre aux premières heures de sa jeunesse, il avait connu le grand sculpteur Donatello, et, quand il tenait à la main le pinceau du peintre, il cherchait le relief, le mouvement, les formes ressenties et vivantes. Dans des tableaux d'une bizarrerie inédite, il peignait des batailles, sortes de panneaux de style héraldique où l'or et l'argent des armures jouent avec la robe blanche ou noire des chevaux, avec la note rouge des étendards. La grande figure de Giovanni Acuto, au-dessus de la porte intérieure de Santa Maria del Fiore, a la majesté épique d'une statue équestre. Paolo Uccello a fait aussi des portraits : il n'y recherchait point l'idéal imaginaire d'une forme rêvée, mais le détail caractéristique et l'accent de la vie individuelle. Je reconnais que, comparés à Fra Angelico, Andrea del Castagno et Paolo Uccello sont des maîtres d'un abord un peu farouche; ils n'en ont pas moins contribué l'un et l'autre à affranchir, à moderniser la peinture.

Les rudesses de ce romantisme exalté s'adoucirent bientôt, et, quoiqu'elle restât fidèle aux conseils de la nature scrupuleusement étudiée, l'école toscane marcha à grands pas dans la voie des élégances et de la grâce. En même temps que les deux novateurs dont le nom vient d'être rappelé, vivaient Masolino da Panicale et ce jeune Masaccio, qui, brillant et rapide comme une aurore, illumina un instant le ciel florentin et s'éteignit. L'œuvre de Masolino et celle de l'enfant sublime qui mourut à vingt-sept ans se mêlent, de façon à embarrasser la critique, sur les mu-

railles vénérées de la chapelle des Brancacci à l'ancienne église des Carmes. On en connaît la haute importance historique ; on sait que cette chapelle, dédiée d'abord à la prière, devint bientôt comme une école ouverte à tous les apprentis de la peinture, à tous les victorieux de l'avenir. Les deux maîtres ne se contentèrent pas d'instruire les Florentins. Masolino alla travailler jusqu'en Hongrie ; Masaccio a laissé à Rome une œuvre justement admirée, la chapelle de Sainte-Catherine dans la basilique de Saint-Clément. Rien de plus touchant que la fresque où l'on voit la jeune sainte discutant avec les docteurs. Lorsqu'on pense que cette œuvre est antérieure à 1429, on voit à quel point le mysticisme de Fra Angelico était déjà dépassé et avec quelle heureuse rapidité le XVe siècle se hâtait vers toutes les avenues de l'art moderne.

La mission de ce siècle, qui eut à la fois le sens de la critique et le don de l'enthousiasme, semble avoir été de fermer le moyen âge, de mener le deuil des formules anciennes et de préparer les magnificences de l'époque qui, sous l'inspiration de Léonard de Vinci et de Michel-Ange, devait enchanter le monde. Où donc nos pères avaient-ils les yeux lorsqu'ils ont refusé de rendre justice à ces initiateurs robustes ou charmants qui s'appellent Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli, Antonio Pollajuolo, Verrocchio, Luca Signorelli ? Ces maîtres, et quelques autres qui marchent auprès d'eux, n'ont-ils pas le sentiment profond du drame, la notion des colorations vigoureuses, l'audace savante du dessin, le génie des compositions méthodiquement équilibrées ? Lorsqu'on range leurs œuvres dans l'ordre chronologique, on voit le progrès s'accentuer d'heure en heure, on pressent les grands créateurs, les grands poëtes qui vont venir.

Filippo Lippi, qui travailla à Naples, à Padoue, à Rome, partout, s'était formé à Florence par l'étude des fresques de Masaccio (1412-1469). Il n'est pas encore suffisamment informé des séductions de la grâce, il lui est arrivé parfois de faire des figures un peu courtes ; mais quel puissant pinceau que le sien ! quelle richesse dans sa couleur étoffée et pompeuse ! quelle science dans ses grandes compositions de l'église de Prato ! On connaît son tableau de l'Académie des beaux-arts, à Florence, ce *Couronnement de la Vierge* où des anges, plus aimables cent fois que ceux du séraphique Fra Angelico, parce qu'ils ont le rayonnement vrai et la vie, font cortége à la plus adorable des madones. C'est un des chefs-d'œuvre du XVe siècle. Dans la fresque, Filippo Lippi est incomparable. Au chœur du dôme de Prato, il a, d'un pinceau robuste et dont l'audace heureuse semble tout savoir, représenté la *Mort de saint Étienne* et la *Fille d'Hérodiade dansant devant Hérode*. La première de ces compositions, où l'on voit le saint patron de l'église étendu sur son lit funé-

raire, est pleine d'austérité et de grandeur tragique. Les sculpteurs qui ont agenouillé auprès d'un tombeau des statues pleurantes n'ont jamais imaginé de plus belles figures que celles des deux femmes désolées assises par Filippo Lippi au pied du lit du mourant. Dans la fresque qui fait face à cette scène de deuil, la jeune danseuse est une merveille de mouvement et de grâce cadencée. De pareilles œuvres le disent bien haut : le noble maître, dont la vie aventureuse et mal connue encore a donné lieu à tant de romans, était une âme sérieuse et ouverte à toutes les grandes aspirations de l'esprit.

Il semble que les peintures de Filippo ne furent pas sans influence sur le développement du talent de Benozzo Gozzoli (1420-1498). Deux idéals partagent sa carrière d'artiste. Il avait connu Fra Angelico, et à son école il avait d'abord appris les tendres élans mystiques; mais, entraîné par le courant nouveau, il se fit bientôt une manière plus forte. Vasari a rêvé lorsqu'il essaye de nous donner pour le meilleur tableau de Benozzo le *Triomphe de saint Thomas d'Aquin*, aujourd'hui au Louvre. C'est au palais Riccardi, à Florence, qu'il faut étudier le maître, c'est surtout au Campo-Santo. On ne sait rien de Benozzo, quand on n'a pas vu aux murailles de l'ancien cimetière pisan la série de fresques qui font revivre, avec une abondance inépuisable, toute l'histoire de la Bible. Là est cette page immortelle qui raconte l'aventure de Noé et la première ivresse du patriarche, et où l'on voit, parmi les vendangeuses portant des corbeilles, cette belle figure de femme que tous les artistes connaissent, et qui a, dans sa démarche légère, une grâce sculpturale, un rhythme assoupli et superbe dont les jeunes filles de Raphaël pourraient être jalouses.

Les maîtres de cette époque heureuse commençaient du reste à s'apercevoir que l'art antique avait eu sa grandeur; ils y puisaient des motifs d'arabesques pour les accessoires décoratifs dont ils enrichissaient leurs peintures, et, bien que l'étude de la réalité fût leur préoccupation constante, ils savaient trouver dans le bas-relief grec ou romain la leçon féconde qui apprend à ennoblir un type, à donner plus d'ampleur à une attitude. En outre, beaucoup d'entre eux, et ce ne furent pas les moindres, étaient sculpteurs autant que peintres; ils s'exerçaient à l'étude de l'anatomie ; ils cherchaient, dans le mystère de la structure intérieure, la raison d'être de la forme humaine, de son équilibre et de ses mouvements. On ne rencontre guère dans l'histoire des arts d'homme plus fortement trempé qu'Antonio del Pollajuolo (1429-1498). Ses tableaux sont rares; toutefois, la *National Gallery* de Londres, le musée de Turin, la collection des Offices à Florence, disent assez que, s'il l'avait

voulu, il aurait brillé au premier rang dans l'école florentine. Au besoin, il aurait été coloriste. On admire parfois sur la palette du mâle dessinateur des intensités de tons qui font penser à Venise. Pollajuolo savait tout, et son ambition légitime l'entraînait vers tous les rêves. Il avait travaillé avec Ghiberti aux portes du baptistère de San Giovanni; il a ciselé dans l'or et dans l'argent de somptueuses orfévreries: il a fondu d'admirables médailles, et, comme si ces gloires ne lui suffisaient pas, il a pris part au concours pour la fameuse façade du dôme de Florence. Que manque-t-il à Pollajuolo pour être un artiste complet? D'avoir fait de la gravure?... Il reste de lui des estampes pleines d'une grâce sauvage et d'une farouche énergie.

Andrea del Verrocchio a été, lui aussi, un artiste universel, un maître qui, n'ignorant rien, était capable de tout enseigner. Les travaux du métal l'occupèrent de préférence, et c'est surtout comme orfévre et comme sculpteur qu'il s'est fait une renommée. Comment, alors même qu'on ne l'aurait vue qu'en passant, oublier la figure héroïque et familière de Bartolommeo Colleone qui chevauche, à Venise, devant l'église Saints-Jean-et-Paul? Comment oublier le *David* du Bargello et l'enfant de bronze qui donne une grâce si légère à la petite fontaine du cortile du Palais-Vieux? Les biographes de Verrocchio nous fournissent sur ce maître éminent un détail significatif et qui montre bien quel était l'idéal du xve siècle. Verrocchio aimait à faire des moulages sur nature; curieux d'apprendre, il a interrogé le cadavre, il a coulé en plâtre de funèbres effigies. N'est-ce pas dire que la recherche de la vérité était sa première préoccupation et qu'il ne voulait rien ignorer de ce qui touche à l'homme? Verrocchio a fait aussi de la peinture, et il semble y avoir apporté la même inquiétude. Tel il nous apparaît du moins dans son tableau de l'Académie des beaux-arts à Florence, le *Baptême de Jésus-Christ*. La maigreur des deux figures principales atteste chez le peintre une étude passionnée de l'anatomie; l'exécution est sèche et presque métallique, le pinceau de l'artiste est un scalpel; mais quel puissant caractère dans les physionomies, quelle austérité dans la conception et quelle flamme! Ce tableau présente d'ailleurs un autre intérêt: il n'est pas tout entier de la main du maître. Deux anges se tiennent agenouillés près des rives du Jourdain: une de ces jeunes figures a été peinte par un élève de Verrocchio, et cet élève, c'est Léonard de Vinci.

Les derniers noms que nous venons d'écrire sont plutôt des noms de sculpteurs que des noms de peintres; mais ce n'est point là un accident du hasard, c'est la loi même de l'art florentin en cette période et comme le signe de ce temps glorieux. Le visage humain a cessé d'être une repré-

sentation à la fois chimérique et banale; c'est un portrait; la figure se modèle, elle accuse ses reliefs ainsi qu'une vivante statue. Luca Signorelli (1441?-1523) fut un de ceux qui exprimèrent le mieux ces aspirations, en quelque sorte sculpturales, de la peinture toscane. Combien ce maître hardi est loin des timidités du début! Ce qu'une connaissance imparfaite de la forme conseillait jadis d'éviter, il le recherche avec une curiosité sans fin; il va au-devant de l'obstacle; c'est dans la difficulté qu'il triomphe. Signorelli avait eu pour initiateur dans la peinture un des plus savants artistes de ce siècle savant, Piero della Francesca. Il tenait pour assuré que la science est une des lois fondamentales de l'art; que les austères leçons de la perspective sont un élément de force, et que, pour exprimer dans sa grâce ou dans sa violence le libre mouvement d'une attitude, il n'est pas mauvais de connaître un peu la structure du squelette intérieur. Luca Signorelli était d'ailleurs une âme énergique et passionnée. Son génie abondant a multiplié les décorations murales et les tableaux d'église; mais son œuvre essentielle, c'est la série de fresques qui se déroulent dans la chapelle de la Vierge au dôme d'Orvieto. Parmi les peintures du xv[e] siècle, il n'en est aucune qui, mieux que cette décoration, annonce les splendides audaces du siècle suivant. La grande composition connue sous le nom de l'*Anticristo* est comme une *École d'Athènes* anticipée ; Michel-Ange est en germe dans la fresque voisine, celle qui représente le *Jugement dernier*, ou plutôt la *Résurrection des morts*. Buonarroti le reconnaissait lui-même, et l'on sait en quels termes il a rendu hommage à Signorelli. Il a fait plus : il n'a pas dédaigné de s'approprier, avec la souveraineté du génie, quelques-unes des inspirations du vieux maître, et surtout ce grand sentiment de la forme vivante, ce je ne sais quoi qui dans un geste met un drame.

Pendant que Luca Signorelli exprimait avec tant de conviction les hardiesses des raccourcis, les éloquences de la nudité victorieuse, deux maîtres exquis, Sandro Botticelli et Domenico Ghirlandajo, cherchaient avec un égal bonheur les élégances féminines et l'expression de la tendresse. Ils étaient presque du même âge, le premier étant né en 1447, le second en 1449. Botticelli se montra passionnément attentif aux séductions de l'art antique retrouvé : il adora la mythologie, il peignit des Vénus et des muses, et en même temps il fit, pour l'illustration du poëme de Dante, des figures pleines de grandeur et de mystère. Quant à ses Vierges, sur le front desquelles des anges viennent poser des couronnes d'or, elles sont, dans leur maniérisme charmant, d'une grâce émouvante et irrésistible.

Sorti d'un atelier d'orfèvrerie comme la plupart des maîtres de ce

temps, Domenico Ghirlandajo a eu, plus que Botticelli, le sentiment et la science des grandes décorations murales. Quelle surprise et quel enchantement lorsque, arrivant pour la première fois à Florence, on entre dans la chapelle qui forme l'abside de Santa-Maria-Novella ! Sur les hautes parois de cette chapelle se développent deux fresques immenses qui retracent, l'une l'histoire de saint Jean-Baptiste, l'autre celle de la Vierge. C'est là qu'est le groupe, si souvent copié, des femmes qui viennent, visiteuses élégantes, prendre des nouvelles de l'accouchée et lui porter leurs félicitations amicales. Ces figures, qui sont pour la plupart des portraits et pour lesquelles posèrent dans leurs plus beaux atours les plus charmantes Florentines de 1490, sont d'une grâce inexprimable. Ghirlandajo, il faut le dire, était essentiellement portraitiste. Il le montra bien à la chapelle Sassetti, l'honneur de l'église de la Trinité. Les épisodes de la vie de saint François ont fourni, comme on sait, les motifs de cette sévère décoration. Au bas du panneau qui représente un des miracles du saint, Ghirlandajo a agenouillé les figures des donateurs, Francesco Sassetti et sa femme. Nous ne craignons pas de le dire, les portraitistes de profession n'ont pas laissé beaucoup d'effigies qui soient supérieures à celles de ces deux personnages, vus de profil et les mains jointes dans l'attitude convaincue de la prière. Il y a là, avec la grandeur sculpturale, l'intimité de la ressemblance et le cachet particulier de la vie. Grand maître dans la fresque, habile aussi dans la mosaïque, Domenico Ghirlandajo n'a pas été moins savant dans la peinture à l'huile. Le musée des Offices, le Louvre, montrent en ce genre la dignité de son style et sa mâle élégance. Ses figures marchent sveltes et ravissantes : ne semble-t-il pas que des ailes invisibles accélèrent leur mouvement et donnent à leur allure légère une sorte de rhythme aérien ?

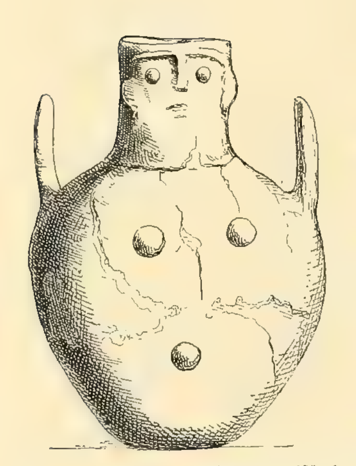
Tous les maîtres dont on vient de lire les noms ont préparé les merveilles du XVIe siècle, et plus particulièrement de cette heure charmante qui correspond pour nous au règne de Louis XII. A ce moment de l'histoire, il y a dans l'âme italienne comme des clartés d'aurore, comme un souffle de printemps et d'espérance. Aux approches de 1500, Gozzoli, Pollajuolo et Domenico Ghirlandajo ont disparu de la scène ; mais Signorelli et Botticelli vivent encore ; Filippino Lippi, le fils de Filippo, vient de peindre à Florence la chapelle Strozzi, à Rome, dans l'église de la Minerve, la *Dispute de saint Thomas d'Aquin*, et déjà ils grandissent, ils ont l'ardeur heureuse de la jeunesse, les meilleurs de ceux qui vont, aux beaux jours si bien annoncés, donner à l'art florentin sa formule définitive et l'illuminer d'un rayon éternel.

PAUL MANTZ.

LES

ANTIQUITÉS DE LA TROADE[1]

IV.



Le peuple qui a laissé de nombreux vestiges de son existence dans les quatre couches inférieures de l'énorme amoncellement de décombres fouillé jusqu'au sol vierge par M. Schliemann était loin d'avoir encore renoncé aux usages de l'âge de la pierre; on peut même dire qu'il en était à la transition de cet âge à celui du métal. La pierre polie et assez finement travaillée formait avec les os taillés la majeure partie de ses armes et de ses outils; mais c'était par économie et par un reste d'anciennes habitudes, car il travaillait déjà les métaux et il employait des armes et des outils en bronze à côté de ceux de pierre. Ces objets étaient ouvrés sur place, comme l'ont prouvé les nombreux creusets de fondeurs que l'on a trouvés, ainsi que des dépôts de minerai de fer et de plomb. C'était donc un peuple métallurgiste, qui mettait en œuvre par le moyen de la fonte le cuivre, l'or, l'argent et l'électrum, alliage d'or et d'argent (avec une proportion de 20 à 30 0/0 de ce dernier métal) que donnaient naturellement les lavages des sables de certaines rivières de la Lydie. Il fondait aussi le plomb, mais il semble l'avoir préparé seulement pour un commerce d'exportation sans en faire usage lui-même; car on n'a trouvé ce métal qu'en petits lingots d'une forme hémisphérique irrégulière. En même temps il travaillait de la même façon que la pierre, sans les faire passer à la fonte, certains minerais qui lui paraissaient plus faciles à

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XII, p. 289.

tailler, comme le sulfure de cuivre ou *chalcosine*, qu'il façonnait en pierres de fronde. Mais il ne connaissait encore en aucune façon le fer. C'était en même temps un peuple agriculteur, qui employait déjà la meule de deux pierres emboîtées, l'une convexe et l'autre concave, tournant l'une sur l'autre pour moudre le grain. On a supposé aussi que chez lui l'industrie du tisserand avait un grand développement; mais rien n'est moins prouvé que l'application au métier à tisser des fusaïoles de terre cuite dont on a trouvé des quantités si considérables.

Le bronze se présente principalement sous forme de bassins (je ne suis pas sûr que l'objet où M. Schliemann voit un bouclier ne soit pas plutôt un grand plat creux), de haches très-allongées et de poignards. Ces armes sont exactement des mêmes types que les plus anciennes que l'on rencontre en Chypre, le grand pays de production du cuivre dans le bassin oriental de la Méditerranée, qui donna même son nom à ce métal (Κύπρος, — *æs cuprium* — *cuprum*). La composition de l'alliage métallique y est très-variable. Dans fort peu de pièces elle s'approche des proportions qui constituent le bronze que l'on peut appeler normal, avec 10 à 15 0/0 d'étain; elles en offrent alors de 7 et demi à 9 0/0. Le plus grand nombre des objets contiennent si peu d'étain qu'on les a crus d'abord en cuivre pur; mais les analyses de M. Damour y ont pourtant constaté un certain mélange d'étain, lequel ne s'élève pas même à 4 0/0. C'est trop peu pour donner une résistance suffisante au métal, qui se plie et s'entame avec une extrême facilité. L'emploi d'un aussi mauvais alliage pour faire des armes, à côté de pièces fondues dans de meilleures conditions, détermine clairement une phase particulière dans le développement de la métallurgie. C'est le passage d'une période d'emploi du cuivre pur à celle de la fabrication du bronze parfait, marquée par les tâtonnements d'un peuple à qui l'exemple de nations plus avancées dans cette branche des arts a fait connaître la nécessité de l'alliage d'étain, mais qui ne s'est pas encore rendu complétement maître des procédés et cherche les meilleures proportions d'alliage sans les avoir trouvées.

L'âge du cuivre pur, précédant celui du bronze, dont sortaient à peine les populations dont on a déterré les monuments à Hissarlik, n'a pas existé dans tous les pays. Mais il paraît bien qu'il y en a eu un en Grèce et en Asie Mineure. M. Gorceix en a positivement constaté l'existence à Santorin; M. Finlay et moi-même nous en avons retrouvé des vestiges en Attique. Les phases successives du progrès de la métallurgie se développèrent en Grèce d'une manière particulière. Les tribus aryennes qui peuplèrent ces contrées ne paraissent avoir eu presque aucune connaissance des métaux à l'époque de leur arrivée. Nous en avons l'indication

par leur langage, où les noms des métaux ne sont pas ceux que l'on retrouve chez les autres peuples de même race et qui sont communs à tous, mais se montrent pour la plus grande partie empruntés à des sources étrangères. Ainsi χρυσὸς, « l'or », est le sémitique *hharouts* et a été manifestement apporté par les Phéniciens. Le nom même de la mine et du métal en général, μέταλλον, est le sémitique *matal*. On ne trouve pas d'étymologie aryenne satisfaisante à χαλκὸς, « le bronze », tandis que ce mot est en relation toute naturelle — et c'est là une donnée acceptée par des philologues aussi difficiles que M. Renan — avec la racine sémitique *hhalaq*, indiquant le métal travaillé au marteau. L'origine du nom de χαλκὸς semblerait ainsi indiquer la source d'où les populations gréco-pélasgiques, reçurent la connaissance du véritable alliage du bronze, après un premier âge du cuivre pur et un certain nombre de tâtonnements pour trouver la proportion d'étain qu'il fallait y mélanger, tâtonnements qui avaient dû résulter du désir d'imiter des modèles de métallurgie plus perfectionnée, apportés probablement d'une autre direction.

J'ajoute que le fait seul d'avoir eu de l'étain pour l'allier au cuivre dans des proportions plus ou moins heureuses prouve un commerce extérieur chez le peuple dont nous étudions les vestiges. L'étain est l'un des métaux que l'on trouve le moins généralement répandus dans la nature. A Hissarlik, les deux points les plus rapprochés d'où l'on pouvait en faire venir le minerai étaient le Caucase et la Crète, où l'on en rencontre des gisements dans les montagnes de Sphakia. J'incline à croire à la provenance crétoise, comme plus rapprochée. D'ailleurs il est positif qu'il y a eu dès les temps primitifs un certain intercourse maritime, par le moyen d'un cabotage encore rudimentaire, d'île en île et de cap en cap, entre les populations dont la civilisation était la même et qui s'étendaient alors depuis Chypre jusqu'à la Troade.

V.

L'or, dans les découvertes de Hissarlik, forme des bijoux très-multipliés. On en a trouvé une véritable masse, avec des vases en métaux précieux, dans ce dépôt originairement enfermé dans une caisse de bois abandonnée au milieu de l'incendie de la ville fortifiée, que M. Schliemann se plaît à appeler le « trésor de Priam ». On en a aussi rencontré d'épars sur différents autres points, et depuis la cessation des fouilles régulières un nouveau groupe de bijoux, trouvé par des paysans, a donné lieu à un procès devant la justice turque. Ces joyaux sont d'une fabrication très-rudimentaire, bien plus primitive qu'aucun de ceux que l'on a jusqu'à

présent trouvés en Chypre ou dans les parties les plus anciennes de la nécropole de Camirus. On y remarque des colliers à plusieurs rangs,



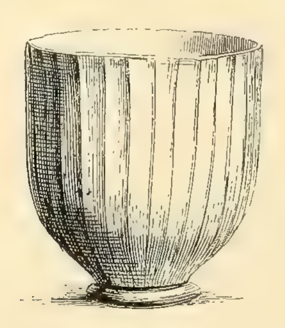
composés de perles d'or guillochées et très-irrégulières de forme et de dimensions, puis des ornements de tête de femme, d'une élégance bar-

BOUCLE D'OREILLE, ORNEMENT DE TÊTE ET COLLIER EN OR.

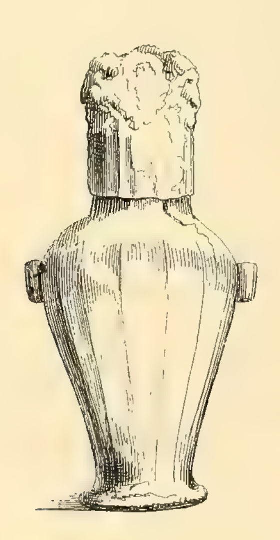
bare mais réelle, offrant un bandeau d'or auquel sont attachées des pendeloques descendant sur le front comme une série de franges, tandis que de plus longues pendeloques, formant comme de gros glands, accompa-

gnaient les deux côtés du visage ; c'est cette dernière parure que M. Schliemann voudrait appeler *credemnon*. Il y a aussi des bracelets très-simples, formés d'un gros fil d'or, quelquefois tordu ou guilloché, faisant une ou plusieurs fois le tour du bras. Les boucles d'oreilles, encore plus multipliées, se composent d'un enroulement en spirale, qui semble avoir été obtenu en battant simplement au marteau une pépite d'or, sans la faire fondre. On a trouvé les pareilles à Santorin, sous la couche de tuf ponceux.

Il y a plus d'art et d'industrie réelle dans les vases en or, en électrum

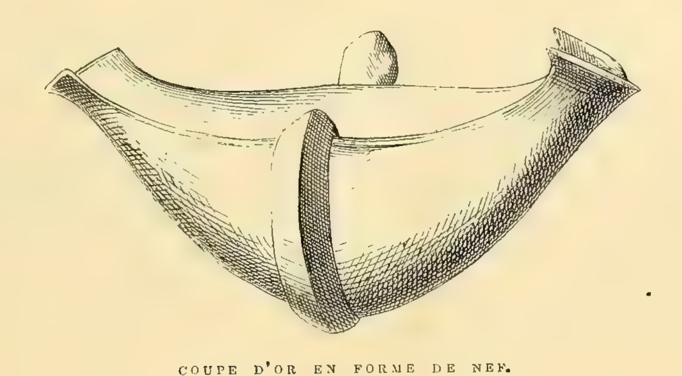


ou en argent ; le métal y est travaillé avec habileté, les formes ont une grande netteté de galbe. Nous en offrons comme échantillons un gobelet d'électrum et un vase d'argent à couvercle, tous deux côtelés et entière-



ment travaillés au marteau, puis une coupe d'or en forme de nef, à deux embouchures, fondue, avec les anses creuses et également fondues, rattachées au corps du vase par une soudure. La collection Schliemann

renferme un certain nombre d'autres vases d'or et d'argent, de formes diverses, travaillés pour la plupart au marteau, et des sortes de tuiles d'électrum, dont l'aspect rappelle la description donnée par Hérodote, des tuiles d'or et d'électrum que Crésus avait dédiées dans le temple de Delphes. Mais ces dernières avaient toutes un poids égal et par suite une



COUPE D'OR EN FORME DE NEF.

valeur exacte, tandis que dans celles de Hissarlik on remarque une variation de poids qui semble indiquer chez le peuple dont elles sont l'œuvre l'absence d'un système pondéral régulièrement constitué. Je ne suis pas convaincu, du reste, que tous les vases en métaux précieux trouvés dans les fouilles de la Troade doivent être rapportés à une fabrication locale. Il en est quelques-uns qui révèlent une métallurgie plus savante et plus sûre de ses procédés, que je ne serais donc pas éloigné de croire importés de l'extérieur. Ils viendraient de chez les peuples célèbres dès la plus haute antiquité pour leurs travaux métalliques, qui habitaient à quelque distance dans l'est et le nord-est, soit les Chalybes, soit les Moschiens et les Tibaréniens alors maîtres de toute la Cappadoce. Je serais particulièrement disposé à attribuer cette origine à la coupe d'or en forme de nef et à un vase d'argent, qui est aussi d'un très-bon travail et qui offre l'alliage heureusement combiné de 5 parties de cuivre avec 95 d'argent, de manière à donner plus de résistance au métal. Les vases analogues de fabrication proprement locale semblent en argent pur.

Quoi qu'il en soit, du reste, un fait doit frapper chez le peuple dont on trouve ainsi les reliques : c'est le contraste entre le peu de développement de son industrie et de son outillage et l'abondance de vaisselle d'or et d'argent qu'il possédait; c'est en un mot sa richesse en métaux précieux dans un état très-barbare. La chose est presque comparable à ce qui existait au Mexique et au Pérou avant l'arrivée des Espagnols. Mais

il ne faut pas oublier qu'on est dans le pays même où la mythologie plaçait le siége de la légende de Midas et de ses trésors, que la Troade touche presque à la vallée du Pactole, si fameux par ses alluvions aurifères, enfin que cette région de l'Asie Mineure était un véritable Eldorado pour l'imagination des plus anciens Grecs.

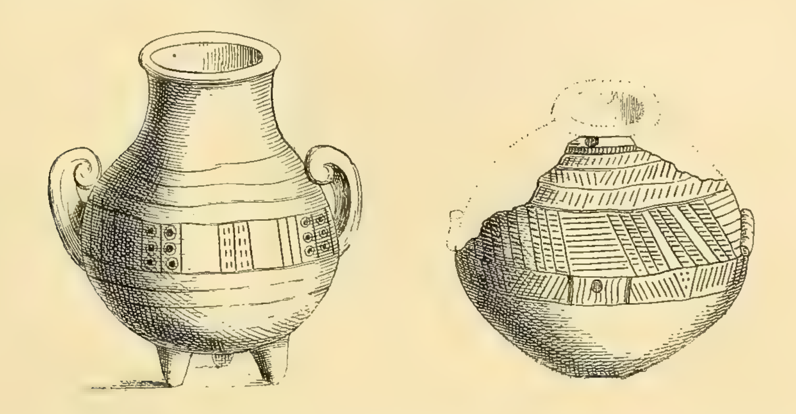
VI.

Je passe à l'étude de la poterie. Elle est exclusivement à la main, sans emploi du tour. Elle ne porte ni peintures ni vernis d'aucune sorte. On la faisait avec une argile qu'on ne prenait pas encore le soin de débarrasser des petits cailloux qui s'y trouvaient mêlés, et on la lustrait par un lissage opéré au moyen d'un polissoir de pierre dont on a rencontré de nombreux spécimens. L'argile ocreuse a pris à la cuisson une couleur rouge, brune, jaunâtre ou grise, suivant le degré d'ardeur du feu et son action sur l'oxyde de fer qu'elle contenait. Ailleurs la pâte est noire et en ce cas d'un lustre plus brillant; les vases de ce genre ont été cuits dans des fours ayant très-peu de tirage, où l'on brûlait un bois résineux, donnant beaucoup de fumée qui s'incorporait à la pâte et tombait à la surface en poussière charbonneuse fine, fondant avec l'argile. La nature de la pâte et les procédés de fabrication sont les mêmes, ainsi que les formes et les motifs généraux de décoration, dans les plus anciennes poteries de Chypre, de Rhodes, de Santorin et en général de tout l'Archipel; dans les portions primitives de la nécropole de Camirus on a recueilli aussi les polissoirs à main en pierre porphyrique qui servaient à lisser les vases; le Musée Britannique en possède plusieurs échantillons. Il y a plus; la fabrication de ces poteries lustrées par le polissage, rouge-brun ou noires à volonté, par un changement de disposition du four et de nature du combustible, se continue encore de nos jours en Chypre, par une tradition qui remonte à plusieurs milliers d'années; seulement elles se font au tour et la pâte en est aujourd'hui très-fine, l'argile étant soigneusement décantée.

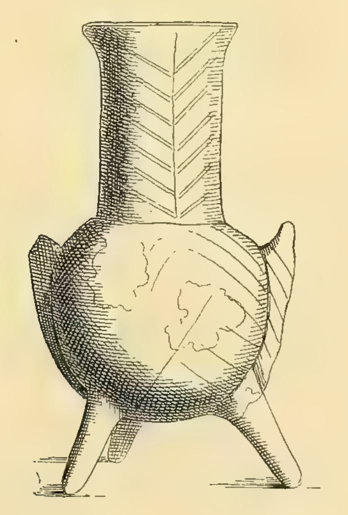
Il faut, du reste, distinguer plusieurs classes dans les céramiques primitives de la Troade, la nature de la pâte et du travail restant toujours la même, et ces diverses classes ont leurs analogues dans les fabrications les plus anciennes des pays où nous cherchons nos points de comparaison.

Ce sont d'abord les vases, toujours d'une forme arrondie avec un col plus ou moins allongé et de petites anses ou deux poignées rudimen-

taires à la panse, souvent portées sur trois petits pieds, dont la surface a été plus particulièrement polie et décorée au moyen d'incisions dans la pâte fraîche, tracées d'une main fort peu sûre et dessinant des zones, des chevrons et des compartiments. Quelquefois la surface du vase ainsi



décoré a été frottée après la cuisson d'une argile blanchâtre que les incisions ont retenue et qui les fait ressortir en blanc sur le fond brun ou noir. On a rencontré les pareils à Chypre et à Santorin. Le système d'or-



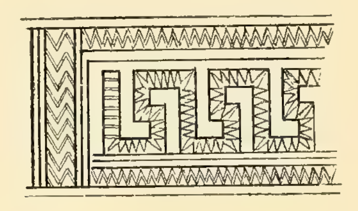
POTERIES LISSÉES ET INCISÉES.

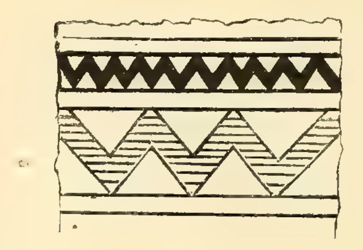
nementation de ces poteries est exactement conforme, comme principe et comme données essentielles, à celui de l'ornementation des plus anciens vases peints, qui représentent un progrès considérable dans l'art du potier

et qui apparaissent d'abord dans les îles les plus méridionales de l'Archipel, à Santorin et à Milo, puis se montrent dans les tumulus de la



Lydie, à Athènes, à Mycènes et sur plusieurs autres points du continent grec. Les vases simplement incisés, et non peints, comme ceux de Hissarlik, représentent les premiers essais de cette méthode de décoration toute géométrique, dont nous empruntons ici quelques spécimens aux





DÉCORS DES VASES PEINTS PRIMITIFS DE L'ARCHIPEL.

vases peints primitifs, à titre d'éléments comparatifs. On sait que ce système très-particulier de décor est aussi celui qui caractérise les objets

de l'âge de bronze dans nos contrées occidentales et dans le nord de l'Europe ; c'est un côté de la question sur lequel nous aurons à revenir.

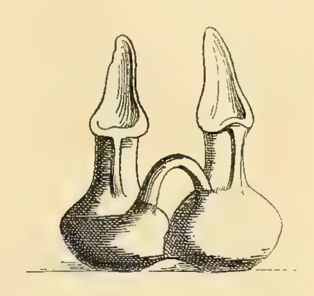
D'autres vases sont percés dans leur totalité, comme une écumoire, de petits trous pénétrant jusqu'à l'intérieur. C'est dans les produits des



VASE PERCÉ DE TROUS.

fouilles de Chypre que je remarque les similaires. On dirait qu'ils ont dû servir à confectionner et à faire égoutter une sorte de fromage mou.

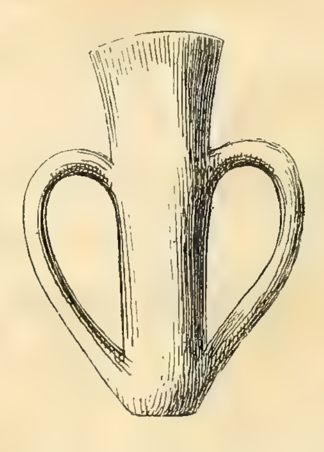
Mais la grande majorité des poteries de Hissarlik n'offrent ni trous ni décors incisés. Elles sont, dans ce cas, en général plus grossières encore que dans la première classe et moins bien polies. Ce sont les vases communs, et ils ont particulièrement une étroite analogie avec les poteries italiotes primitives du Latium et du Picenum, surtout avec celles que l'on découvre sous les laves du mont Albain. Ces dernières, du reste, présentent quelquefois des zigzags et des essais de grecques incisés, qui ont été remplis après la cuisson d'une argile blanchâtre ou rouge ; les



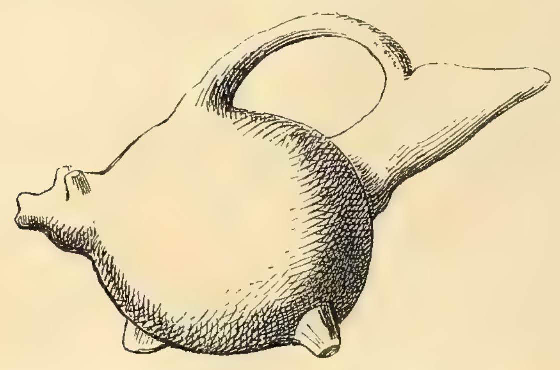
POTERIE UNIE SANS DÉCOR.

séries les plus riches que j'en connaisse en dehors de l'Italie sont celle qui est entrée au Musée Britannique avec la collection Blacas et celle du Musée Fol à Genève.

Les formes des poteries unies des ruines troyennes sont en général peu variées et assez rudimentaires. Il en est peu qui aient une certaine élégance, sauf celle de la petite œnochoé basse à bec allongé en l'air, dont on rencontre quelquefois deux conjuguées, avec une troisième anse



qui relie les deux panses juxtaposées. Un type très-multiplié est celui d'un gobelet profond et allongé comme un verre à vin de Champagne, avec deux grandes anses latérales; ajoutez-y le pied qui permettra de le faire tenir debout et n'obligera plus à le renverser sur l'embouchure



POTERIES UNIES, SANS DÉCOR.

pour le poser d'une manière stable, vous aurez le point de départ du canthare grec. Quelquefois le vase imite grossièrement la forme d'un quadrupède à pattes courtes, avec une petite tête modelée en saillie à l'extrémité opposée à celle où est le goulot, remplaçant la queue, et une anse en dessus. On peut ici trouver l'origine de l'*ascos* des temps postérieurs.

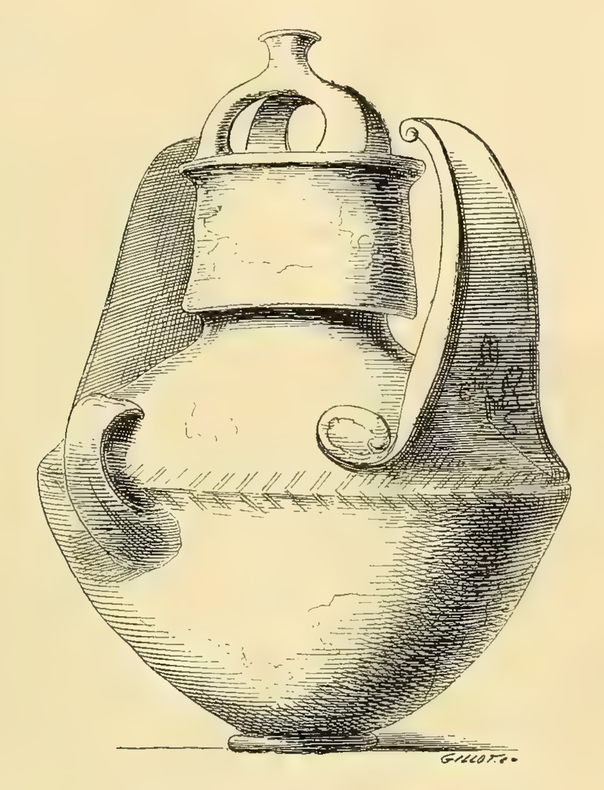


P P RUBENS PINX

LE JUGEMENT DE SALOMON.

Gazette des Beaux Arts.

Comme échantillon d'une poterie de qualité plus fine, presque sans décor incisé, remarquable par sa forme et par ses dimensions, et semblant



VASE TROUVÉ DANS L'HABITATION ROYALE.

imiter un modèle en métal, nous plaçons encore sous les yeux du lecteur le dessin d'un grand vase trouvé dans la seconde couche des décombres au milieu des ruines de l'habitation du chef ou roi de la peuplade.

FRANÇOIS LENORMANT.

(La suite prochainement.)



LES VERTUS THÉOLOGALES

GRISAILLE DE RAPHAËL AU MUSÉE DU VATICAN



u premier abord, Raphaël semble avoir eu peu de goût pour l'allégorie; du moins, il s'est rarement servi de cette forme d'expression. Et cependant personne plus que lui n'eut le sens de la synthèse; personne n'a poussé plus loin l'art de faire parler un langage net et concis aux attributs d'une figure symbolique, parce que personne, surtout pendant l'âge d'or de sa manière florentine, n'eut plus de naturel et de véritable simplicité. Que de force et d'ampleur n'y a-t-il pas dans ces grandes figures allégoriques, la Poésie et la Philosophie, de la chambre de la Signature, au Vatican! Quelle beauté expressive! Que de majesté plastique dans ce groupe célèbre de la Prudence, de la Force et de la Modération que le maître a peint, en cintre, au-dessus de l'une des fenêtres de la même salle! Chaque figure, dans l'*École d'Athènes,* n'est-elle pas en quelque sorte animée par un symbolisme lumineux et pénétrant, et la réunion de ces figures n'est-elle pas la plus magnifique des allégories? Quel art encore dans les douze figures de la salle de l'Héliodore et même dans celles de la salle de Constantin, qui leur sont bien inférieures, et sous une forme, qui pour être infiniment plus petite n'en est pas moins surprenante, que de magistrale élégance, que d'équilibre et de juste pondération d'effet dans cette petite grisaille de l'*Abondance*, du musée du Louvre, qui servait de couvercle à la *Petite sainte Famille*, lorsque Raphaël l'offrit à Artus Gouffier, cardinal de Boisy.

RAPHAEL PINX. HUOT SCULP.

· LA FOI ·



[illegible] DES TROIS VERTUS THÉOLOGALES



CROQUIS DE LA FIGURE DE LA CHARITÉ, PAR RAPHAEL.

(Collection Albertine à Vienne.)

La forme allégorique a été employée, avec un bonheur au moins égal, par Raphaël dans une autre œuvre de même nature qui se trouve aujourd'hui au Musée du Vatican, et qui, bien que dans une collection très-visitée, n'est peut-être point connue comme elle mériterait de l'être : nous voulons parler de la grisaille des *Vertus théologales.*

C'est un très-petit tableau tout en longueur, d'un pied de haut sur six de large, à trois compartiments. Il fut peint par Raphaël pour servir de prédelle ou, si l'on aime mieux, de gradin à la *Mise au tombeau* de la Galerie Borghèse. On connaît au moins par la gravure, cette admirable composition, l'alpha de son grand style, qui contient déjà en germe les plus éloquentes manifestations de son génie à l'apogée, et qui, même avec ses timidités, même avec certaines imitations et certains souvenirs, comme le groupe des saintes femmes, directement inspiré de l'estampe de Mantegna, demeure au nombre des plus nobles compositions qui se puissent voir. Peinte sur la commande d'Atalante Baglioni, pour l'église des Franciscains de Pérouse en 1507, c'est-à-dire lorsque Raphaël n'avait encore que vingt-quatre ans, elle semble devancer les temps et préparer les savantes ordonnances de la *Transfiguration* et du *Spasimo.*

La prédelle qui nous occupe, dont la taille-douce ci-jointe de M. Huot, l'auteur de la belle gravure du *Prix de l'Arc*, de Van der Helst, reproduit l'un des compartiments, celui de la Foi, à grandeur d'exécution, avec un dessin au trait de l'ensemble, est certainement postérieure au tableau et de la plus belle manière romaine de Raphaël, entre 1508 et 1513. Il est facile d'en juger par le fac-simile que nous donnons de la précieuse esquisse de la figure de la Charité, conservée dans la collection Albertine, à Vienne. Chaque compartiment porte un médaillon central avec la demi-figure d'une Vertu théologale : au centre la Charité, à gauche la Foi, à droite l'Espérance. A droite et à gauche de chaque médaillon se trouve placé dans une niche un petit ange dont l'attitude, le geste et les attributs complètent et expliquent la figure principale. Aux côtés de la Foi, qui porte une main sur son cœur et de l'autre tient un calice avec l'hostie, les anges, ailés et vêtus d'une robe courte, tiennent chacun une tablette avec les monogrammes consacrés du dogme chrétien ; à ceux de la Charité, figure assise qui tient trois enfants sur son sein, tandis que deux autres se pressent contre elle, ils sont nus, l'un tenant au-dessus de sa tête une cassolette allumée et l'autre une large sébille d'où s'échappent des pièces d'or, symboles de l'ardeur et de l'abondance de la charité chrétienne ; à ceux de l'Espérance enfin, les regards levés vers le ciel et les mains tendrement jointes, le visage comme éclairé d'une joie céleste,

ils sont vêtus et les mains croisées. Toutes ces figures sont peintes en grisaille, sur fond vert.

Nous serions fort embarrassé d'assigner un ordre de beauté entre ces trois figures. La Foi et l'Espérance ont un charme d'élégance et de jeunesse qui va droit à l'âme ; et cependant nos préférences secrètes seraient



ESQUISSE DE LA MISE AU TOMBEAU.

(Dessin de Raphaël, au British Museum).

peut-être pour le groupe de la Charité, dont l'arrangement est d'une beauté si simple et si complète. C'est comme la cadence parfaite d'une divine harmonie. Raphaël a fait des choses plus grandes, il n'en a pas fait de plus délicieusement pondérées.

Il y a quelque raison de supposer que si cette prédelle fut peinte pour la *Mise au tombeau*, elle ne suivit pas le tableau au palais Borghèse, car, enlevée par les commissaires de Bonaparte en 1798, elle a figuré aux livrets du Musée Napoléon. Lors des traités de 1815, elle retourna en Italie et entra au Vatican. C'est pendant son séjour à Paris qu'elle fut gravée, très-lourdement du reste, en trois planches in-folio, par le baron Desnoyers, interprète officiel et patenté des œuvres de Raphaël.

LOUIS GONSE.

NOTE SUR LA FABRICATION

DE LA PORCELAINE CHINOISE



La Commission de perfectionnement de la Manufacture nationale de Sèvres désirerait être fixée sur les points suivants de la technique chinoise :

Par quel procédé arrive-t-on à dessiner nettement *sur le cru* avec le bleu de cobalt et le rouge de cuivre et à éviter que ces deux couleurs s'emboivent et s'étendent dans la pâte ?

Le rouge de cuivre est employé en décor *sous couverte* avec nuances variées, certaines parties passant au gris rosâtre, tandis que les autres restent d'un rouge vif : comment s'obtient cette modification ?

Au reste, il y aurait une précieuse étude à faire sur les divers emplois du rouge de cuivre, soit en couverte, soit en décor. Il existe en Chine des vases entièrement rouges que l'on qualifie *sang de bœuf*, sont-ils colorés *sous* ou *dans* la couverte ? Est-ce la couleur que, dans sa traduction de l'*Histoire et Fabrication de la porcelaine chinoise*, Stanislas Julien appelle rouge de la fleur du poirier du Japon[1] ? Un autre rouge, dit de pierre précieuse[2] est de l'oxyde de fer.

Qu'est-ce que le *yeou-li-hong*[3] ? un émail rouge ?

Le *tsi-hong-yeou*[4] de Julien et le *li-hong*[5] du père d'Entrecolles paraissent être la même chose, c'est-à-dire une couverte obtenue de l'oxyde de cuivre rouge.

Il y a, du reste, plusieurs rouges de cuivre, l'un très-vif, le *sang de bœuf*, ou ses imitations; l'autre plus lourd de ton, et qu'on nomme, à

1. 海棠紅 2. 寶石紅 3. 泑裏紅 4. 霽紅釉 5. 裏紅

Sèvres, *rouge de cuivre terreux*; celui-ci doit être moins estimé en Chine que le premier. Serait-ce à des variétés de ce rouge terreux qu'on aurait appliqué les noms de couleur foie de mulet[1] *lo-kan*, et de couleur poumon de cheval[2] *ma feï?*

Un autre emploi de l'oxyde de cuivre, ignoré chez nous, est celui qui consiste en une couverte modifiée au four par un tour de main chimique ou plutôt physique. Ici on appelle cette couverte *flambé*; en Chine, on la désigne sous le nom de *transmutation*,[3] *yao-pien*. Pendant la cuisson, on introduit dans le four des courants d'air et de fumée qui modifient l'oxydation du métal et le diaprent de rouge, de bleu céleste, de vert pâle. Il y aurait un grand intérêt industriel à connaître le vrai procédé.

Un procédé plus important encore serait celui des couvertes dites *Céladons*. Nous appelons ainsi toutes les couvertes semi-opaques pouvant dissimuler une pâte plus ou moins colorée et susceptibles d'ombrer, par accumulation, des dessins gravés ou imprimés en relief dans cette pâte.

La plus fréquente de ces couvertes est le céladon vert de mer qui, au XVIIIe siècle, a donné son nom au genre, nom qui est resté celui d'une couleur.

Pourtant il existe, outre le céladon vert de mer, une espèce dite bleu empois. Les couvertes donnant le *craquelé* et le *truité* sont elles-mêmes des céladons, puisqu'elles teignent en blanc grisâtre un subjectile brun plus ou moins foncé.

A Sèvres, à défaut du secret de la couverte céladon, on a cherché un équivalent en donnant la couleur verte à la pâte elle-même, enduite de l'émail ordinaire; mais on n'obtient ainsi ni la fluidité de la teinte, ni la précieuse qualité ombrante, si habilement employée par les Orientaux. Nous devons pourtant posséder les éléments de coloration de l'émail vert de mer. On a probablement tourné autour du procédé sans le rencontrer.

En lisant le père d'Entrecolles, on peut croire que c'est le céladon le plus fréquent qu'il désigne par le nom de *long-thsiouen*[4], dont Stanislas Julien désigne trois espèces, le long-thsiouen ordinaire, le pâle ou *tsien*[5] et le foncé ou *chin*[6].

D'après Julien, cette couleur s'obtiendrait au moyen d'une argile ferrugineuse *he-kin-chi*[7] et d'un peu d'azur. Le père d'Entrecolles donne au long-thsiouen la couleur de l'olive, ce qui répondrait assez bien à certains céladons; mais il est à remarquer que le missionnaire mentionne l'espèce truitée, qui est la moins fréquente, et qu'il

1. 騾肝 2. 馬肺 3. 窯變 4. 龍泉 5. 淺 6. 深 7. 紫金石

ne paraît pas connaître les autres, fort communes au XVIIIe siècle. Les plus anciens céladons foncés sont appliqués sur une pâte brune; les modernes, posés sur pâte blanche, sont pâles et très-translucides. Il y aurait intérêt à connaître la nature réelle de l'ancienne pâte, en d'autres termes, les pâtes anciennes des céladons et des craquelés sont-elles de la vraie porcelaine kaolinique, moins pure qu'une autre, ou contiennent-elles des éléments siliceux qui les rapprocheraient des grès?

Tout ce que l'on pourrait apprendre sur la nature des *couvertes craquelantes* serait nouveau.

Le céladon empois est-il une couverte ordinaire colorée par le cobalt? Il semble probable que cette couverte renferme un élément blanc semi-translucide qui lui donne son aspect nébuleux d'empois.

Il existe une couverte d'un jaune doré, *kin-hoang*[1] que les curieux appellent *jaune impérial*, à tort, puisqu'il était fréquent avant les Taï-thsing qui ont adopté pour livrée cette couleur symbolique de la terre. D'après Julien, le kin-hoang devrait sa couleur au fer oligiste *tche-chi*[2]. Il serait intéressant de savoir si cette couverte se pose sur une pâte ordinaire au grand feu, ou si elle est appliquée sur biscuit et cuite à demi-grand feu. On aurait aussi intérêt à savoir si cette couverte diffère beaucoup du *tse-kin* ou émail d'or brun qui se fait avec une argile ferrugineuse et qui existe chez nous sous le nom de *fond laque*.

Cette question de couleur de demi-grand feu est fort importante à étudier; les Chinois appliquent sur biscuit et cuisent à moyenne température des fonds *bleu turquoise* et *violet* de diverses nuances; le biscuit qu'ils emploient est-il celui de la pâte ordinaire? Sèvres ne peut développer ces fonds que sur la porcelaine artificielle ou pâte tendre.

Ici, il y a lieu de consigner une remarque essentielle : les Chinois, qui ont toujours possédé les éléments de la porcelaine vraie ou kaolinique, n'ont certes pas eu besoin d'en créer une artificielle; mais ils ont évidemment fabriqué des pâtes plus ou moins faciles au ramollissement, et surtout des couvertes plus ou moins tendres, ce qui leur a permis de varier et d'étendre la palette des couleurs de demi-grand feu. Parmi les pâtes d'aspect tendre, il en est une fort remarquable qu'ils laissent généralement blanche et dont ils font des figurines, des groupes, des animaux et quelques pièces à reliefs; c'est ce que nous nommons *blanc de Chine*; l'aspect est celui du blanc tendre de Sèvres, et la qualité en est si voisine, qu'on teint ici beaucoup de pièces en bleu turquoise ou bleu de cuivre, couleur qui ne se développe pas sur la pâte dure. Si le

1. 金黄 2. 赭石

blanc de Chine est kaolinique, la connaissance de sa composition et de sa couverte serait très-utile à la fabrication française.

Le bleu turquoise s'obtient du cuivre, on le sait, et celui de notre pâte tendre est souvent fort beau; mais parmi les bleus et les violets chinois, il en est plusieurs dont il faudrait bien connaître la composition; tels sont : le violet couleur de la pierre *meï koueï*, [1]; celui couleur d'aubergine, *kia-hoa-tse*[2]. Le bleu couleur de la prune *meï*, *meï-tse-tsing*[3], ne serait-il pas lui-même une sorte de violet très-velouté.

La connaissance exacte de ces diverses espèces de couleurs que le livre traduit par Stanislas Julien semble indiquer comme propres à fournir des fonds ou des couvertes colorées, aurait pour nos manufactures une importance capitale s'il était reconnu qu'elles sont susceptibles de s'appliquer sur *porcelaine réelle* et en décor de demi-grand feu. C'est, en effet, à la recherche de belles teintes translucides, chaudes et susceptibles de s'incorporer à la couverte, que doit s'appliquer aujourd'hui la Manufacture nationale, sa palette de moufle ou de petit feu ne laissant rien à désirer.

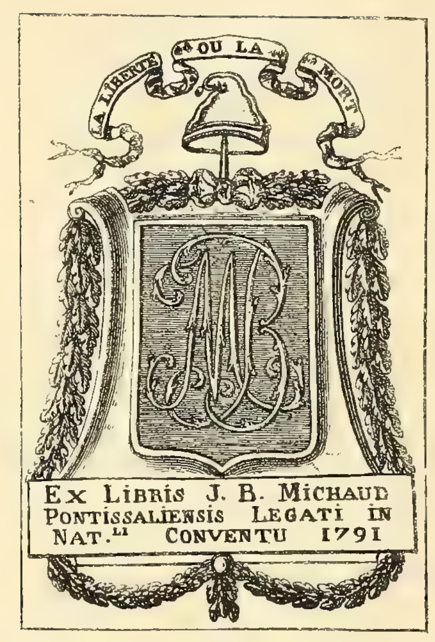
Il reste à ajouter un dernier mot qui ressort un peu du programme de la commission de perfectionnement, puisqu'il ne concerne pas spécialement la Chine, mais qui ne peut qu'intéresser vivement le savant auquel cette note est destinée. Les Persans ont fabriqué anciennement de la porcelaine dure qu'ils ont décorée *sur le cru* par le même procédé que les Chinois; seulement au bleu de cobalt et au rouge de cuivre qu'emploient ces derniers, ils ont ajouté un violet passant quelquefois au noir, qui paraît être dû au manganèse, et, en touches très-restreintes il est vrai, un jaune vif et délicat qu'on peut croire obtenu du fer. Il y aurait peut-être à chercher si les Chinois n'ont pas usé des mêmes teintes, au moins au demi-grand feu, et quel parti ils en ont tiré.

La Manufacture de Sèvres a imité avec une grande perfection le travail à jours remplis de couvertes, dit *à grains de riz*; elle vient aussi de produire une couverte contractée ou creusée de rides vermiculées, qui doit être analogue à ce que les Chinois appellent couverte peau d'orange, *kio-pi-wen*[4]. Ce qui lui reste à conquérir, ce sont les divers craquelés, *tsouï*[5] dont l'association par zones aux couvertes colorées produit des effets si inattendus dans les vases chinois et pourrait trouver chez nous des applications non moins heureuses.

ALBERT JACQUEMART.

1. 玫瑰紫 2. 茄花紫 3. 梅子青 4. 橘皮紋 5. 碎

LES EX-LIBRIS FRANÇAIS



Voici un livre qui est appelé à tenir une place honorable dans toutes les collections de bibliophiles.

Il s'agit des ex-libris, autrement dit des marques quelconques : blasons, monogrammes ou allégories appliqués soit à l'intérieur, soit à l'extérieur d'un volume afin d'en affirmer la propriété. Ces curiosités sont très-variées, très-nombreuses et quelquefois fort rares.

Les ex-libris, en effet, ont, pour tout esprit cultivé, le double attrait d'emporter comme un reflet de l'époque à laquelle ils appartiennent et de nous permettre, à distance, de connaître les goûts, les aptitudes particulières des grands seigneurs, artistes ou écrivains possesseurs de bibliothèques célèbres.

L'expérience, d'ailleurs, n'est plus à faire sur le public qui a déjà jugé le genre d'étude dont nous nous occupons : M. Poulet-Malassis, écrivant sa préface du 20 janvier 1874, osait à peine se flatter d'un encouragement qui lui permît d'ajouter, par la suite, quelques notes complémentaires à son travail, et voilà qu'il nous dit, en tête du présent volume : « Nous promettions seulement un complément, voici bel et bien une seconde édition, très-réelle, revue avec soin et augmentée au point d'être doublée. » Il doutait du libraire du quai quand celui-ci lui présentait l'ex-libris comme la collection à la mode et, moins d'une année plus tard, il constate que cette curiosité à peine aperçue est décollée par le bouquiniste et précieusement réservée pour être vendue à prix débattu : « C'est, ajoute-t-il, une valeur en hausse; qui pourrait dire où elle s'arrêtera ? Peut-être, un jour, dotera-t-on ses filles avec des ex-libris et celles qui en auront le plus passeront-elles pour les meilleurs partis. » Sans aller aussi loin que notre auteur, avouons que l'ex-libris est en faveur et que M. Poulet-Malassis, par son ouvrage, est appelé à en augmenter la vogue.

En effet, nous y remarquons, avec la définition d'un nombre considérable d'écussons ou d'emblèmes, vingt-quatre planches d'une fidélité excellente.

Si je vous apprends maintenant que plusieurs de ces fac-simile sont les œuvres de Boucher, de Bouchardon, de MM. Bracquemond, Bida ou Gavarni, vous apprécierez qu'en dehors de son intérêt bibliographique, ce genre de travail offre un côté artistique très-goûté des connaisseurs.

Après nous avoir enseigné que l'usage des ex-libris est d'importation allemande et ne s'est guère introduit en France avant le commencement du XVIe siècle, l'auteur nous ait part de leur crédit presque immédiat et des modifications qu'ils y subirent suivant les tendances de l'époque.

De 1600 à 1650, ils ont une belle tournure héraldique, sont gravés avec art et tout, chez eux, annonce une aristocratie de bon aloi.

De 1650 à 1700, nous constatons encore leur grand caractère et, pourtant, leur forme se modifie; il y a moins de panaches, moins de lambrequins, mais si le heaume



EX-LIBRIS DE THÉOPHILE GAUTIER,

d'après un bijou égyptien du Louvre.

disparaît, c'est pour céder la place à la couronne que l'on s'adjuge sans y avoir aucun droit.

Dans son travail, M. Poulet-Malassis nous montre la manie du blason poussée à ses extrêmes limites de 1700 à 1780. « C'est un carnaval d'armoiries où la calembredaine se mêle à l'apothéose. » Plus nous avançons, plus cette soif d'égalité se fait sentir et plus se multiplient les vignettistes ou décorateurs au service des vanités nobiliaires. Soudain éclate la Révolution! Alors le blason s'éclipse; mais c'est pour rayonner plus couronné, plus empanaché que jamais avec l'Empire.

Sous la Restauration, sous la monarchiede Juillet et la seconde République le côté original des ex-libris est nul; la mode n'en est point passée, loin de là, mais on en confie la gravure aux artisans qui ont des moules tout prêts avec armes et monogrammes.

Depuis le second Empire, au contraire, se manifeste une sorte de renaissance dans

ces marques de propriété; nous en trouvons de fort curieuses et qui sont dues au crayon d'hommes remarquables.

C'est ainsi que M. Bracquemond dessina des ex-libris pour MM. Ch. Asselineau, Ph. Burty et aussi pour M. Manet, où le peintre est représenté en buste sur un terme avec la devise, un peu prétentieuse, « Manet et Manebit. »



EX-LIBRIS DE J.-L. AUBLÉ.

M. Alex. Bida composa également une jolie vignette pour la bibliothèque éphémère de Solar et, parmi les ex-libris auxquels l'héraldisme demeure étranger, nous possédons encore ceux que M. Aglaüs Bouvenne consacra à MM. Th. Gautier, Champfleury, Victor Hugo. Nous avons sous les yeux le dernier, qui est d'un ton vigoureux et d'une conception tout originale : il figure Notre-Dame-de-Paris traversée par une banderole en forme d'éclair qui sillonne la nue et porte ces mots inscrits : Ex-libris Victor Hugo. Les initiales du poëte se détachent en blanc sur la façade de l'édifice.

Gavarni, lui aussi, dessina un ex-libris dont il fit hommage à MM. Edmond et Jules de Goncourt : c'est une main dont le médium et l'index reposent sur un E et

un J tracés sur le même papier; ingénieux emblème, n'est-ce pas, de la touchante affection qui unissait les deux frères.

La liste serait trop longue à donner de toutes les planches dont le savant ouvrage de M. Poulet-Malassis est illustré. Contentons-nous d'en noter quelques-unes, et, entre autres, la marque de l'auteur lui-même avec ses trois initiales en triangle et la légende : *Je L'ai,* dont la lettre L enveloppe un livre ouvert.

Parmi les marques anciennes, nous assignons le premier rang aux deux vignettes

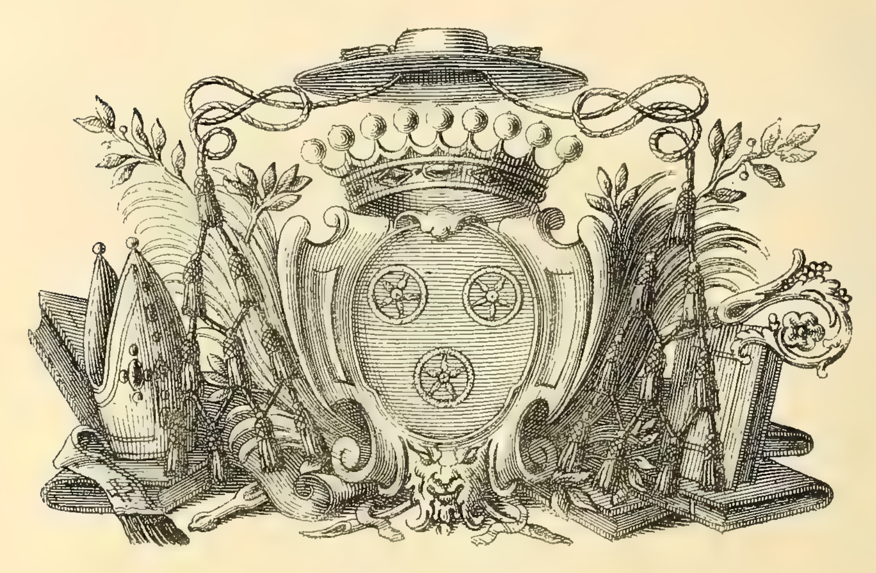


EX-LIBRIS DE M. DE JOUBERT.

dessinées par Boucher. La première, qui appartient au président Hénault, de l'Académie française, représente Minerve enlevée sur des muses et rayonnant dans sa gloire : d'une main, la déesse porte sa lance, de l'autre et, en guise d'égide, les armes du président soutenues par un amour. L'apothéose est pleine de charme et le comte de Caylus, en la gravant, ne lui a rien retiré de sa grâce.

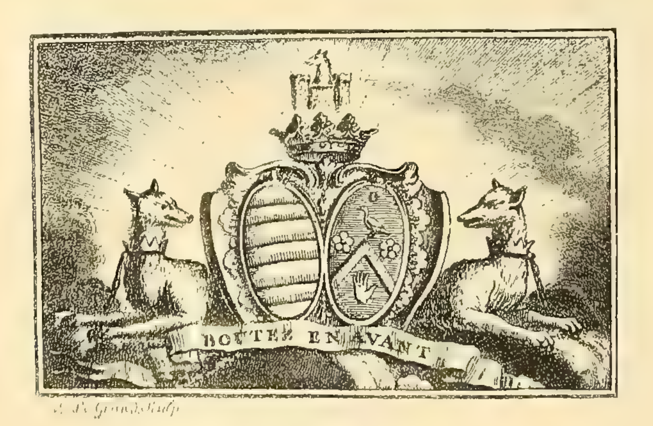
La seconde vignette de Boucher figure sur la bibliothèque de J.-L. Aublé. D'un genre différent, le style en est large et facile. Dans une banderole flottante se lit le nom du possesseur; autour de son écu, des nuages vigoureusement tracés; au-dessus, une

couronne d'épis; de chaque côté un amour; tout cela, avec beaucoup d'effet et de caractère. Parmi les vignettes assez curieuses pour mériter d'être reproduites ici, citons encore celles de Joubert et de Bossuet.



EX-LIBRIS DE BOSSUET.

Un autre ex-libris que nous ne saurions non plus passer sous silence, à cause de son originalité, est celui de Thomas Gueullette, grand conteur de contes orientaux,



EX LIBRIS DE Mme DUBARRY.

grand compositeur de pièces ou parades pour le théâtre Italien et enfin l'un des plus profonds érudits de son temps. « Ce fut, nous dit M. Poulet-Malassis, le premier, peut-être le seul homme de lettres, qui eut l'idée de faire de son ex-libris une allégorie de

l'ensemble de ses productions littéraires. Il en a même eu deux de la même allégorie, reprise et retournée ; tous deux charmants, dignes de cette belle bibliothèque de littérature française, ou gauloise, si l'on veut, qu'il avait réunie à Choisy-le-Roi, à côté de sno théâtre particulier. »

De ces deux vignettes nous indiquons seulement celle dont l'auteur du volume nous



EX-LIBRIS DE FRANÇOIS MALHERBE.

fournit le fac-simile : Dans la vasque d'une fontaine formée du blason de Gueullette (d'or au dextrochère au naturel sortant d'un nuage d'azur et tenant une tige à trois fleurs de gueules de loup) se baigne une sirène; à droite et à gauche sont un Tartare, un mandarin, un arlequin plus un ciclope avec un enfant dans les bras. Est-il besoin de le dire? Le Tartare personnifie les Mille et un quarts d'heure; le mandarin, les Aventures merveilleuses de Fum-Hoam, contes chinois; enfin, l'arlequin tout le théâtre de l'écrivain : C'est-là un tableau, une petite scène à laquelle rien ne manque, pas même

l'apothéose, simulée par un amour volant qui emporte dans les airs la devise de Gueullette : « Dulce est decipere in loco. »

Terminons cette liste, un peu chargée déjà, en mentionnant la marque tout à fait pieuse de Mirabeau avec ses anges en supports et la religieuse devise « Juvat pietas ». Celle très-rare de Mme du Barry, dont la devise : « Boutez en avant » prouve les visées ambitieuses de la courtisane. Celle de Michaud, député à la Convention nationale, avec son bonnet phrygien, ses initiales sur champ d'azur et, brochant sur le tout, cette menace : « La liberté ou la mort », une sanglante parodie du blason, comme vous le voyez. Enfin, et pour remonter aux origines, l'ex-libris très-riche et très-somptueusement orné d'Alex. Petau, fils d'un membre du Parlement de Paris, mort en 1613, et celui du poëte Malherbe sur lequel nous ne saurions plus dignement clore notre galerie. Ce dernier, admirablement gravé, est formé de ses armes (d'argent à six roses de gueules et des hermines de sable sans nombre). Un heaume très-empanaché surmonte l'écu au-dessous duquel sont deux palmes croisées.

Nous aurions beaucoup à écrire encore pour faire passer sous les yeux du lecteur toutes les curiosités du volume; il témoigne de longs efforts et d'une opiniâtreté de recherches vraiment dignes d'un bibliophile. Puis, nous le répétons, outre son côté purement technique, il offre un réel intérêt au point de vue artistique et sous le rapport des précieux renseignements qu'il contient. C'est une œuvre conduite avec talent par M. Poulet-Malassis et, si elle ne flatte point les goûts du vulgaire, elle a du moins conquis les suffrages de tous les esprits délicats. Un succès qui vaut bien l'autre assurément.

CHARLES GUEULLETTE.



ALBERT JACQUEMART

Un de ceux qui urent pour la *Gazette des Beaux-Arts* des ouvriers de la première heure, Albert Jacquemart, vient d'être inopinément enlevé à l'affection des siens et à l'affectueuse estime de tous ceux qui furent ses collaborateurs.

C'est le quatrième qui disparaît du groupe compacte qui se dévoua à l'œuvre de la *Gazette*. Le plus jeune, Léon Lagrange, est parti le premier; puis est venu Thoré; après lui Émile Galichon, en qui elle se personnifia longtemps, et enfin Albert Jacquemart; sans parler de ceux qui en furent les auxiliaires intermittents, comme A. Tainturier et Jules de Goncourt.

Né à Paris en 1808, Albert Jacquemart entra d'abord à l'École des Beaux-Arts où il obtint quelques succès. Son but cependant ne semble pas avoir été de devenir un artiste, mais d'acquérir un talent nécessaire pour d'autres études. L'anatomie, en effet, l'occupa bientôt, moins avec le scalpel qu'avec le crayon et le pinceau. Les beaux dessins qu'il exécuta pour le laboratoire du docteur Bazin lui valurent la commande, pour la Bibliothèque du Muséum, de nombreux vélins dont plusieurs furent exposés aux Salons de 1834 et de 1836.

Nous en avons vu plusieurs qui sont d'une exécution telle, que sans la signature nous les eussions attribués à M. Jules Jacquemart. C'est la même précision dans le dessin, la même justesse dans le ton et le même sentiment de la matière.

Les critiques, dont l'esprit philosophique cherche dans les tendances et les aptitudes des ascendants d'un écrivain ou d'un artiste les secrètes influences qui ont agi sur son talent, lorsqu'ils voudront dans l'avenir découvrir celles qu'a subies l'éminent aquafortiste que la *Gazette des Beaux-Arts* a révélé, n'auront pas à aller chercher bien loin. Car si l'expression exacte de la nature intime des choses est la qualité maîtresse de la pointe de M. Jules Jacquemart, c'est certainement à son père qu'il la doit. Il est impossible, en effet, de ne pas tenir compte des vélins du peintre à l'aquarelle en voyant les eaux-fortes du graveur.

Comme une logique latente, pour ainsi dire, mène tout ici-bas, l'étude extérieure des choses conduisit la curiosité d'A. Jacquemart à celle de leur organisation; si bien que la botanique, l'entomologie et la minéralogie l'occupèrent successivement.

La *Flore des dames*, en 1840, et le *Langage des fleurs*, en 1841, sont les manifestations charmantes de ces études.

La conchyliologie le conduisit à la céramique, qui l'occupa presque exclusivement pendant la seconde moitié de son existence.

Dans les temps fabuleux où ceux qui avaient d'autres goûts que la foule pouvaient faire d'heureuses trouvailles dans les étalages les plus infimes, on trouvait pêle-mêle dans les caisses alignées sur les quais les médailles, les coquilles et les porcelaines de Chine dont alors on ne se souciait guère. De l'émail nacré des coquilles à la glaçure immarcessible des porcelaines la transition était naturelle, aussi avec M. Edmond Le Blant, son collègue à l'administration des douanes, où il était entré en 1825, commença-t-il une collection que d'heureuses circonstances ont fort augmentée depuis. Collection nombreuse, quoiqu'elle n'occupe guère de place, mais composée de pièces exquises dans leurs dimensions restreintes. Toute la céramique orientale y est représentée comme en miniature; et d'un coup d'œil jeté sur les rayons de la triple armoire vitrée dont elle garnit les tablettes, on peut en apprécier la chronologie et l'histoire.

L'habitude de classer les produits naturels par ordres et par familles, induisit Albert Jacquemart à introduire les mêmes habitudes scientifiques dans l'étude de la céramique. Il y substitua la méthode à l'arbitraire. Aussi dans l'article sur le *Décor des vases*, qu'il publia dans le premfer volume de la *Gazette des Beaux-Arts*, on voit apparaître les prémisses d'une classification qui est toujours allée en se développant.

Peut-être les peintres céramistes de l'Empire du milieu s'astreignaient-ils moins scrupuleusement que ne le dit Albert Jacquemart à ne peindre les sujets religieux que sur des vases où domine la couleur verte, et les sujets intimes sur ceux où domine le rose; mais toujours est-il que sa remarque est juste quant à l'ensemble et que les exceptions ne sauraient l'infirmer.

Si quelques-unes de ces attributions d'origine furent contestées, il eut du moins le mérite de diriger l'attention vers des questions jusque-là fort obscures, et d'y avoir apporté quelque clarté.

Aussi la belle *Histoire de la Porcelaine*, illustrée par les eaux-fortes de son fils, qu'il publia en 1860, en collaboration avec M. Edmond Le Blant, ne doit-elle être considérée que comme un essai dans des études qu'il alla toujours poussant plus loin et plus profond; pour la Chine, étudiant les marques et apprenant à en lire le grimoire, lisant les récits des anciens voyageurs au pays de l'extrême Orient, et s'informant sur tout ce qui en arrive : puis, pour l'Occident, consultant tous les traités et tous les mémoires, pénétrant dans les règlements du temps passé, feuilletant même les almanachs, car rien n'est à négliger par qui veut entrer dans le détail des choses, voyant enfin et comparant tous les produits, car les textes sont peu si on ne les commente à l'aide des monuments. Enfin, au lieu d'une branche particulière de la céramique, c'est la céramique tout entière qu'il prit pour champ d'exploration. Des études sur les porcelaines des Médicis à peine découvertes, sur les laques chinoises et françaises, sur les faïences dites de Henri II, puis sur les faïences d'Espagne et du Midi dont M. le baron Charles Davillier venait d'écrire l'histoire, puis sur les cabinets, les expositions et les livres, études qu'il écrivit successivement pour la *Gazette des Beaux-Arts*, depuis sa fondation jusqu'à aujourd'hui, d'un style élégant et précis, et enfin les précieux catalogues de cabinets qu'il rédigea comme lui seul le savait faire, firent d'Albert Jacquemart, plus qu'il ne l'aurait désiré peut-être, un spécialiste.

Aussi lorsqu'un éditeur entreprit de faire connaître aux gens du monde les mer-

veilles de la nature, des sciences et des arts, c'est à lui qu'il s'adressa pour publier celles de la céramique. Mais Albert Jacquemart pensait, avec raison, que tout est merveille ici-bas; il estimait que le grossier vase d'argile que le sauvage habitant de nos cavernes façonnait avec ses doigts aux époques préhistoriques, et pétrifiait par la cuisson, était à meilleur titre une merveille que le vase le plus parfait, fut-il un chef-d'œuvre de la Chine ou de Sèvres. Au lieu d'écrire au courant de la plume une suite de pages agréablement inutiles sur les *Merveilles de la Céramique,* il composa trois volumes consciencieusement étudiés qui sont une vraie histoire de la céramique elle-même.

Ces trois tomes, développés et réunis en un seul volume d'un autre format, prirent bientôt leur vrai titre : l'*Histoire de la Céramique* (1873), dont la collaboration du père et du fils a fait une œuvre doublement remarquable.

L'étude des différents produits de l'art de terre avait été facilitée à A. Jacquemart par les expositions successives dont il fut un des organisateurs les plus actifs : d'abord le Musée rétrospectif de 1865, dont il rédigea en grande partie le catalogue, puis l'exposition de l'Histoire du travail, en 1867, dont il eut moins à s'occuper officiellement mais qui lui laissa plus de liberté pour ses études particulières; et enfin, le Musée oriental en 1867, où il se trouvait comme dans son élément naturel.

Ce fut pendant cette exposition qu'il reçut la croix de la Légion d'honneur. Mais qu'on ne croie pas qu'aucun des travaux qui avaient fait la réputation d'Albert Jacquemart fut pour rien dans l'octroi de cette distinction. Ce fut malgré ces travaux qu'elle fut accordée au chef de bureau de l'administration des douanes pour lequel l'heure de la retraite allait bientôt sonner.

Un ministre, ancien banquier, dont le libéralisme de jadis s'était transformé en un absolutisme outrecuidant, qui n'en était peut-être que le développement naturel, lui avait fait conseiller, dit-on, de n'être qu'un employé exact à son bureau, ponctuel en son service, auquel il serait permis, comme de raison, de se faire remplacer à certaines heures par son chapeau, suivant la coutume, mais à la condition de ne préparer ni faire pendant ses absences aucune œuvre méritoire qui lui valût quelque renom en dehors de ses fonctions administratives. Et le ministre avait raison.

Sous un régime, en effet, où toute la nation se résume dans le souverain, celui qui sort de l'alignement hiérarchique est un irrégulier soupçonné d'indépendance et d'initiative, qui enlève de plus par la notoriété qu'il peut acquérir quelque chose de la considération due à son supérieur. Ce qu'il croirait devoir lui compter lui est nuisible. Le moins qu'il puisse lui arriver, c'est qu'il lui soit inutile.

Albert Jacquemart laissa passer l'avertissement, car les ministres changent, ils meurent même, les gouvernements s'effondrent et les bonnes œuvres restent.

L'heure de la retraite vint enfin, et libre de toute entrave officielle, Albert Jacquemart ne s'en livra qu'avec plus d'ardeur à ses études favorites. Ainsi il prit une part exclusive, l'an dernier, à l'organisation de toute la section orientale de l'exposition de l'Histoire du costume. Et non-seulement il rechercha, réunit, reçut et classa les produits exposés dans les salles dont il s'était réservé la direction, mais il poursuivit et mena à bonne fin l'entreprise longue et fastidieuse d'en dresser le catalogue, par le chaud et par le froid, au milieu de la foule et malgré les dérangements incessants.

Les insignes d'officier d'Académie vinrent alors lui témoigner que le ministère de l'Instruction publique voulait reconnaître le mérite de ses longs et persévérants travaux.

Bientôt le ministère des Beaux-Arts l'appelait à faire partie de la Commission de perfectionnement de la manufacture de Sèvres, où ses études spéciales lui assurèrent un rôle prépondérant dont témoigne le remarquable rapport publié naguère au nom de cette Commission.

Albert Jacquemart n'avait plus qu'à se laisser vieillir entouré de tous les siens, au milieu de ses intelligentes occupations. Mais il avait doublement subi les angoisses du siége : comme père et comme citoyen.

Tandis que son fils allait aux avant-postes affronter les balles de l'ennemi, les obus éclataient dans son appartement qu'il dût abandonner pendant le second siége. Ce fils dont il était justement si fier avait dû à ses propres fatigues une dangereuse maladie qui l'avait longtemps inquiété, et lui-même avait ressenti le contre-coup de toutes ces atteintes. Mais la santé lui semblait revenue.

On ne traverse pas cependant ces épreuves terribles sans que tout souffre en vous, le corps, l'esprit et le cœur. Bien que l'on semble vivre de la vie ordinaire quelque chose est usé en vous, et, vienne un accident, l'on n'a plus la force d'y résister.

Combien en avons-nous déjà vu depuis nos désastres de ces morts inopinées autour de nous! Telle fut celle d'Albert Jacquemart.

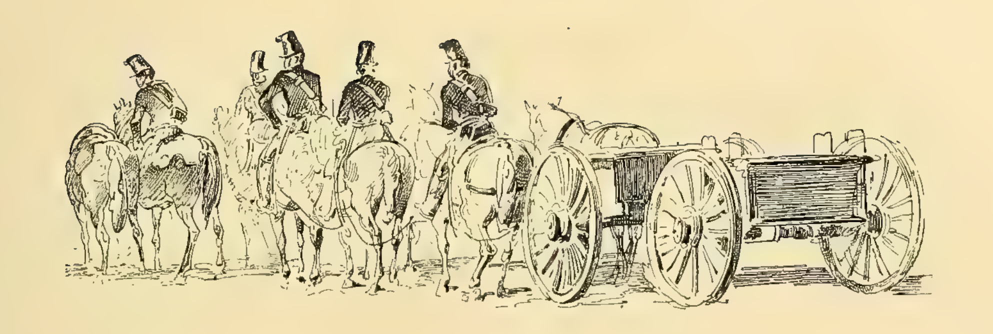
Il était à peine souffrant, il se lève... mais c'est pour tomber à tout jamais. — On en cherche la cause. — Elle est dans l'action interne et lente des angoisses subies naguère.

ALFRED DARCEL.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. [1739]



PILS



Le 8 septembre, un concours d'amis, d'élèves, de collègues, était assemblé à l'église de la Trinité pour adresser un suprême adieu à un artiste français, M. Pils, mort quelques jours avant dans toute la plénitude de son talent. L'assistance était nombreuse et recueillie. C'était moins encore le vide fait dans l'École que l'on regrettait que l'ami, l'homme droit et sincère. La mort venait de commettre une injustice.

Quelques paroles prononcées sur la tombe, par M. Lefuel, ont révélé à ceux qui n'en connaissaient que la surface toute une vie de souffrances. Avant de mourir, Pils avait exprimé le désir formel que le dernier adieu lui fût adressé dans la forme la plus brève. Il avait hâte de donner à son enveloppe mortelle le repos que lui avait refusé la vie. Ses collègues ont été scrupuleusement fidèles à ses dernières volontés. Ses amis ne m'en

voudront pas si je viens ici rappeler les travaux de l'artiste et les motifs de l'École française de déplorer la perte qu'elle vient de faire.

Isidore-Alexandre-Auguste Pils est né à Paris le 7 novembre 1815. Son père, vieux soldat de l'Empire, avait fait toutes les guerres de cette glorieuse époque auprès du maréchal Oudinot, auquel il resta attaché jusqu'à la mort de celui-ci. Cette origine explique les goûts militaires du fils et sa tendance à représenter des scènes de l'armée. Il était là sur son terrain et en famille. Il retrouvait au milieu des régiments et des ma-



FAC-SIMILE D'UN CROQUIS A LA PLUME DE PILS.

nœuvres les souvenirs de son enfance et les affections de sa jeunesse. Absolument dépourvu de fortune, le père de Pils ne légua à ses deux fils [1] qu'une aptitude singulière pour le dessin. Quelques amateurs possèdent des croquis de lui qui constatent la précocité de cette aptitude. La carrière de l'enfant était toute trouvée. Pils eut ce bonheur rare chez les enfants

1. Pils a eu un frère, Édouard-Aimé, qui, comme lui, s'est occupé de peinture, a été élève de l'École des Beaux-Arts, et a exposé des scènes religieuses et militaires aux Salons de 1845, 1848, 1849. Il est mort en 1852. Il était né en 1823.

pauvres de ne pas voir sa vocation contrariée par les répulsions paternelles. En 1834 il entra à l'atelier de M. Picot, auquel il devait succéder à l'Institut trente-cinq ans plus tard.

M. Picot n'a pas laissé dans l'art une trace éclatante. Sans originalité bien accentuée, le peintre de l'*Amour et Psyché* et de la *Coupole de Saint-Vincent-de-Paul* ne possédait, ni comme dessinateur ni comme coloriste, un de ces tempéraments qui soulèvent la controverse et pas-



CROQUIS DE PILS.

sionnent l'opinion. Rompu à la pratique de son art, la flamme lui manquait. Il laissera toutefois son empreinte. Il avait le don de l'enseignement et fut un excellent professeur. Parmi ses élèves, il en est bien peu qui ne se soient fait une renommée dans l'École française. Les plus illustres de nos artistes modernes ont passé par son atelier. Ce sont, avec Pils, MM. Cabanel, Henner, Bouguereau, Lenepveu, les deux Benouville, Gustave Moreau, Émile Lévy. C'est que M. Picot croyait sincèrement à ce qu'il enseignait. Il avait ce qui, en philosophie comme en art, fait la force et la durée des écoles : des principes et une doctrine. « Ses travaux et ses leçons, a dit Pils lui même dans sa *Notice* sur son maître, portent l'empreinte de la tradition la plus élevée. Il était de ceux qui sacrifient tout pour trouver le palladium et le transmettre intact à leurs descen-

dants. » L'exécution n'était pas à la hauteur de la pensée, et l'exécution est beaucoup en peinture, mais la pensée était toujours présente. Il a pu la transmettre à ses élèves.

Après avoir suivi les cours de l'École des beaux-arts, Pils obtient en 1838 le grand prix de Rome pour son tableau *Saint Pierre guérissant un boiteux*. L'œuvre, exécutée dans le programme académique d'alors, est ordinaire et ne fait nullement présager le peintre de la *Bataille de l'Alma*. C'est un bon tableau de concours, rien de plus, rien de moins. On n'y sent en aucune façon l'enfant phénomène.

Pendant ses cinq années de Rome il se fit remarquer par sa bonne humeur et son assiduité, et revint à Paris en 1843 apportant à son maître, qui l'avait pris en affection et l'associa à ses travaux, une habileté de main déjà éprouvée et une précieuse correction de dessin. Il paraît au Salon de 1846 avec *le Christ prêchant dans la barque* qui lui valut une médaille de seconde classe, de 1847 avec la *Mort de la Magdeleine*, de 1848 avec un *Épisode du passage de la Bérézina* et un *Portrait d'homme*. Le Salon de 1849 le mit hors de pair. Dès le jour d'ouverture le flair des artistes découvrit son tableau *Rouget de Lisle chantant la Marseillaise* et le public consacra cette découverte. Pils venait de conquérir un nom. La gravure a multiplié les copies de ce tableau dont la figure principale se fait remarquer par un mouvement très-large, très-franc et plein d'enthousiasme.

En 1851, nouveau succès avec la *Mort d'une Sœur de charité*. L'on se rappelle cette toile dans laquelle une émotion profonde et naturelle était obtenue par une extrême simplicité de moyens. Une suite de douloureuses circonstances avait permis à Pils d'assister aux derniers moments d'une de ces nobles et saintes filles qui savent mourir aussi simplement qu'elles ont vécu. Le cœur de l'artiste avait été touché : il sut toucher le cœur des autres. Le succès se confirma et s'affermit au Salon de 1852 avec le tableau *Soldats distribuant du pain aux indigents*, puis, en 1853, avec le tableau de la *Prière à l'Hospice*, aujourd'hui à l'hôpital Sainte-Eugénie, composition pleine de charme et de douce poésie, dont nous donnons ici une reproduction d'après la réduction à l'aquarelle appartenant à Mme Becq de Fouquières. La voie était trouvée, il n'allait plus la quitter. Les *Athéniens esclaves à Syracuse* exposés la même année sont un dernier hommage et un suprême adieu aux sujets académiques. Il les abandonnait sans regret.

J'eus l'honneur à ce moment d'entrer en relation avec lui. Différant de beaucoup de ses confrères, il n'avait tenté aucune démarche, sollicité aucune recommandation pour obtenir de l'administration une place pri-



LA PRIÈRE A L'HOSPICE, TABLEAU DE PILS

vilégiée pour une œuvre qui arrivait cependant précédée d'une certaine réputation. Je me permis de l'en féliciter. « C'est pourtant bien naturel, répondit-il. Je ne crois pas aux bonnes places. Si mon œuvre est mauvaise elle sera toujours trop bien placée ; si elle est bonne, laissez faire ! on saura bien la découvrir. » L'événement lui donna raison ; le public courut à son tableau. Cordial et franc du reste, ne tirant aucune vanité



CROQUIS DE PILS.

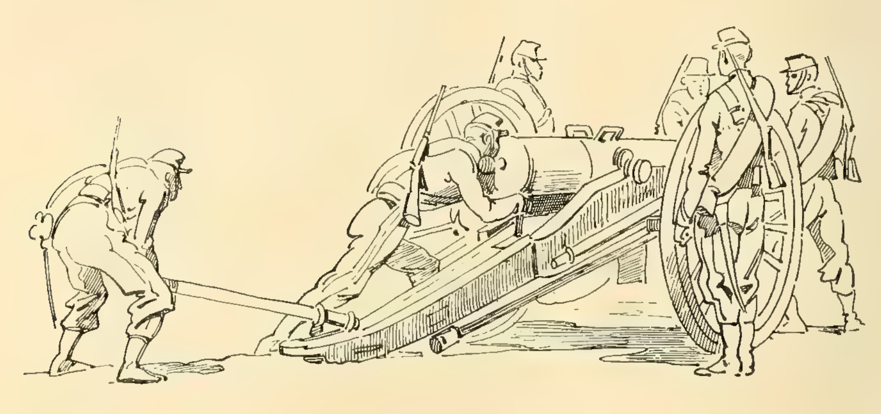
de la réputation qui lui arrivait, sans parti pris dans ses jugements, appréciant les œuvres de ses émules avec une bienveillance et une rectitude singulières, mais en même temps très-ferme dans ses tendances, passionné pour son art, sentant vivement et n'appréhendant que de voir sa main trahir ses impressions, il était difficile de ne pas être attiré par l'honnêteté et la droiture de cette nature. Pendant vingt-cinq ans cet attrait ne s'est pas démenti.

Pils ne figure à l'Exposition universelle de 1855 que pour une seule



UNE BATTERIE D'ARTILLERIE, D'APRÈS UNE AQUARELLE DE PILS. (Collection de M. Ed. André.)

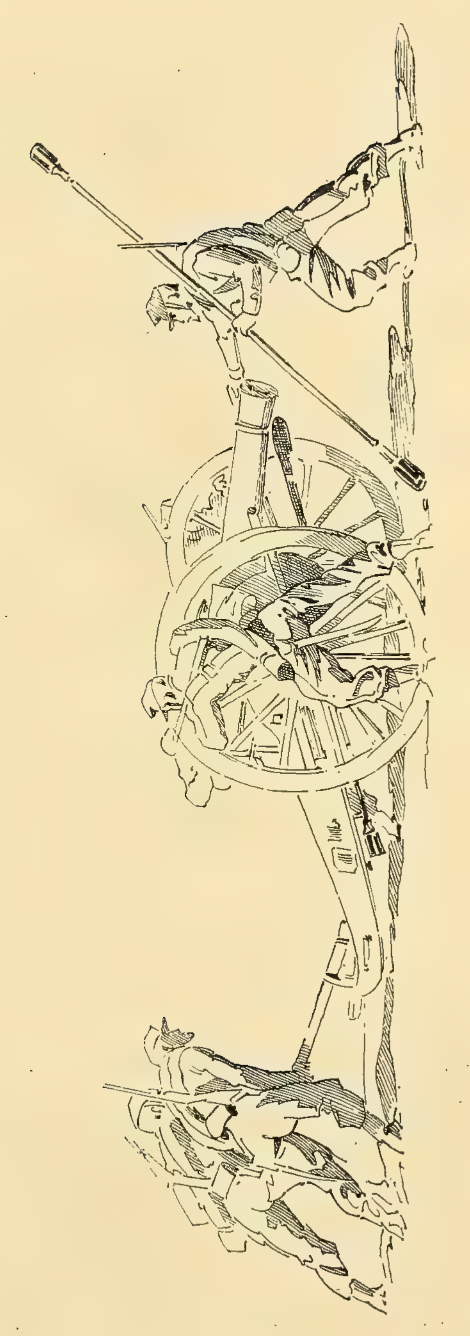
toile : *Une Tranchée devant Sébastopol* où se retrouvent les qualités des deux Salons précédents plus accentuées, plus sûres d'elles-mêmes. Il était déjà désigné comme un des jeunes maîtres de l'École française; son avenir était plein de promesses. La médaille de deuxième classe qui lui fut décerné à la suite de l'Exposition ne fit que sanctionner l'avis général. Le Salon de 1857 ratifia ces promesses de la façon la plus éclatante par le *Débarquement en Crimée*, peint pour le prince Napoléon. Le



CROQUIS DE PILS.

talent de Pils avait singulièrement grandi pendant ces deux années et apparaissait en pleine possession de lui-même. Avec le *Passage de l'Alma*, le *Débarquement en Crimée* est son chef-d'œuvre. Composition classée et bien équilibrée, dessin précis, ferme et spirituel, variété et justesse des attitudes, coloris puissant et harmonieux, lumière bien distribuée donnant leur valeur relative aux figures et aux plans : telles sont les qualités qu'une voix unanime reconnut à cette œuvre. Le succès fut rapide et incontesté, et ce fut avec enthousiasme que le jury des récompenses, s'associant aux admirateurs de cette jeune gloire, lui décerna une première médaille et sollicita pour lui la croix de la Légion d'honneur.

A ce moment les Salons étaient bisannuels. L'année 1858 fut employée à peindre, dans une chapelle de l'église Sainte-Clotilde, les principales scènes de la *Vie de saint Remy*. L'œuvre ne devait rien ajouter à la réputation de l'artiste. La peinture religieuse monumentale comporte des facultés et des études spéciales vers lesquelles Pils ne s'était jamais senti violemment attiré. La *Vie de saint Remy* n'est pas à dédaigner; mais, j'en appelle à ceux qui ont étudié ces peintures, sans leur signature ne pourrait-on pas les attribuer à n'importe quel bon élève de l'École



FAC-SIMILE D'UN CROQUIS A LA PLUME DE PILS.

de Rome? C'est un travail estimable et savant; ce n'est pas une œuvre personnelle et prime-sautière. Pils le savait.

Il retrouva son originalité dans le *Défilé des zouaves dans la tranchée*, dans le *Portrait de M. Lecointe* et dans le *Portrait de M. de Castelnau*, du Salon de 1859. C'est alors également qu'il commença à exposer ses charmantes aquarelles qui rendent si bien la vie et l'animation des casernes et des champs de manœuvres; si vives, si brillantes, où les



CROQUIS DE PILS.

attitudes du soldat français, les poses propres à chaque arme, les déhanchements habituels à chaque régiment, sont observés avec tant de justesse et rendus avec tant d'esprit. Que les heureux possesseurs de ces esquisses les conservent avec soin; avant peu elles constitueront une fortune. Nous reproduisons ici l'une des plus belles et des plus achevées de ces aquarelles qui appartient à M. Ed. André, véritable tableau pour la solidité de l'effet et l'heureux agencement de la composition.

La *Bataille de l'Alma* (Salon de 1861) fut le triomphe de Pils et le *summum* de sa carrière. Elle le rendit l'égal des quatre ou cinq grands artistes que l'École contemporaine reconnaissait pour ses chefs. Le sujet

est universellement connu. Il est traité au point de vue épisodique; mais l'épisode qu'il retrace décida du gain de la bataille. C'est le mouvement de flanc exécuté par l'artillerie du général Bosquet qui, escaladant les pentes inaccessibles de l'Alma, déborda le flanc gauche des Russes et permit au maréchal Saint-Arnaud de reprendre une offensive changée rapidement en victoire. Toutes les qualités du *Débarquement en Crimée* se retrouvent dans la *Bataille de l'Alma*, mais élevées à leur dernière puissance et se développant sur une surface vingt fois plus considérable, c'est-à-dire ayant vingt fois plus de chances de se fausser ou de se



M. HENRIQUEL DUPONT, D'APRÈS UN CROQUIS DE PILS.

perdre. Pils y démontra de la manière la plus péremptoire qu'il savait peindre un grand tableau et que Gros et Géricault avaient un fils. La médaille d'honneur récompensa ce chef-d'œuvre. Elle fut décernée à Pils en séance solennelle. A l'appel de son nom, les applaudissements éclatèrent et continuèrent pendant plusieurs minutes. J'ai rarement vu une pareille ovation. L'orgueil national était remué dans ses fibres les plus nobles et les plus élevées : la gloire militaire et la gloire des arts. Ceux qui ont assisté à ce spectacle ne l'oublieront jamais; j'en souhaite de semblables à nos enfants.

A la suite de ce triomphe, Pils fut chargé de l'exécution du tableau destiné à rappeler la fête donnée par les tribus africaines à l'empereur

et à l'impératrice lors de leur voyage en Algérie. Il passa quatre mois à étudier les principaux sites de l'Algérie ; et, dès son retour, il se mit au travail avec une ardeur surexcitée par les impressions qu'il rapportait du ciel et des costumes du Tell et de la Kabylie. Nommé professeur à l'École des Beaux-Arts en 1864, il apporta dans ces délicates fonctions la conscience et l'assiduité qu'il mettait à toutes ses entreprises. Son temps fut partagé entre ses élèves et son tableau. Aussi ne figure-t-il que pour des œuvres peu importantes aux divers Salons, de 1861 à 1867. Il reparaît à l'Exposition universelle de 1867 avec la *Bataille de l'Alma* et la *Fête donnée à l'Empereur à Alger*. Ce second tableau fut



M. ROBERT-FLEURY, D'APRÈS UN CROQUIS DE PILS.

jugé inférieur au premier, et l'arrêt me paraît juste. Pils s'est montré peintre de premier ordre en reproduisant l'éclat des costumes africains et la tranquille majesté de ceux qui les portent ; mais, en obscurcissant le centre de sa composition par un immense dais de velours, il s'est privé de la ressource que lui eût donnée la lumière, et n'a mis en valeur ni ces costumes ni ces poses. En un mot, le tableau est sombre ; grave défaut pour un tableau emprunté à l'Orient. Toutefois, comme il arrive toujours aux favoris de la foule, l'opinion voulut lui faire payer ses enthousiasmes et déclara le tableau mauvais. C'était de l'injustice. Certaines parties, notamment le groupe des Arabes vus de dos, sont du jet le plus puissant et du dessin le plus magistral. L'administration supérieure fut plus équitable en décernant à Pils, à la suite de cette exposition, la croix d'officier de la Légion d'honneur.

A ce moment, son ancien condisciple de Rome, M. Garnier, lui demanda de se charger de la décoration de l'escalier monumental du nouvel Opéra. Pils ne se faisait aucune illusion sur les difficultés de cette entreprise. Il se rendait compte que son talent ne le portait pas plus vers la peinture mythologique que vers la peinture religieuse; mais il se sentait assez sûr de lui pour aborder de front les difficultés, assouplir sa manière au gré de cette nouvelle œuvre, et il se connaissait suffisam-



M. AMBROISE THOMAS, D'APRÈS UN CROQUIS DE PILS

ment de ressources pour les surmonter. Il accepta donc avec résolution, confiant dans la puissance du travail et de la volonté.

Ses triomphes passés, la réputation chaque jour croissante de son enseignement à l'École des Beaux-Arts, légitimaient ses prétentions à l'Académie. Sa place y était marquée depuis la *Bataille de l'Alma.* La mort de son maître réveilla ce désir. Pils se porta candidat à la place laissée vacante par M. Picot. Il fut nommé le 7 novembre 1868. J'ai sous les yeux la *Notice* qu'un pieux souvenir lui fit rédiger sur M. Picot et qu'il lut dans la séance du 24 juillet 1869. Écrite dans un style sobre, négligé, mais non pas sans art, il est impossible de ne pas se sentir ému, en la parcourant, par ces témoignages de reconnaissance qu'après trente-

cinq ans un élève devenu maître à son tour vient rendre à un professeur respecté. Je ne sais à qui elle fait le plus d'honneur.

Les malheurs de 1870 portèrent une grave atteinte à sa santé chancelante. Il était resté à Paris pendant le siége; les émotions de chaque jour, les préoccupations du lendemain, les craintes de l'avenir étaient trop fortes pour céder aux distractions du travail. Qui pouvait travailler avec



M. LÉON COGNIET, D'APRÈS UN CROQUIS DE PILS.

fruit au milieu des douleurs de la patrie! Je l'ai rencontré souvent pendant ces quatre longs mois. Il me montrait les croquis esquissés d'une main distraite aux avant-postes. Nous nous serrions tristement la main et nous nous rendions chacun où nous appelait le devoir. Mais dès ce moment sa santé commença à préoccuper ses amis.

Quand un peu de sécurité revint, Pils reprit sa tâche. Le temps qu'il ne consacrait pas à son enseignement, celui qu'il ne passait pas sur son lit à combattre la douleur, il le donnait à l'Opéra, travaillant avec une ardeur fébrile, luttant contre les spasmes de la souffrance et les tremblements de la fièvre, usant ses dernières forces à terminer une œuvre

pour laquelle il avait fini par s'éprendre d'une passion absorbante : la passion d'un mourant. On a pu juger au mois de janvier dernier si ses efforts ont réussi. La coupole est divisée en quatre compartiments dont les sujets représentent : *Apollon conduisant le char du soleil*, *la Renommée couronnant la Sagesse*, *Apollon apprivoisant les bêtes fauves au son de sa lyre*, *la Ville de Paris encourageant les arts*. Ces quatre compositions supportent admirablement la clarté du jour; chacune se comprend au premier coup d'œil. Le dessin est sobre et hardi. Le peintre a évité les poses strapassées, les tours de force de raccourcis qui finissent par fatiguer comme tous les tours de force; la couleur est appliquée par grandes masses d'ombres et de lumières permettant à l'œil de se reconnaître promptement dans l'ensemble et de pénétrer sans fatigue dans les détails. Elles perdent à la clarté du gaz; et c'est un défaut que je ne cherche pas à dissimuler puisqu'en somme elles ont été faites pour être vues le soir. Avec la somptueuse ornementation de cet escalier, avec le scintillement croisé des lumières, des ors et des marbres de couleur, avec le blanc intense qui les encadre, Pils eût évidemment dû ne faire de ces peintures que le complément de l'architecture et se tenir dans le ton doux et passé de la tapisserie. C'est le parti adopté par MM. Baudry et Delaunay et le résultat leur a donné raison. Mais, je le répète, qui voudra se rendre un compte équitable de cette œuvre devra l'étudier le jour après l'avoir vue le soir. Sous ces deux aspects elle peut attendre avec sécurité les jugements les moins prévenus en sa faveur.

Le travail de Pils était terminé, mais il y avait laissé ses forces. Aux premiers beaux jours, il alla au fond de la Bretagne demander aux brises de l'Océan, au calme des champs, aux soins affectueux d'amis dévoués un peu de soulagement à ses souffrances. Il était trop tard. Il languit quelques mois encore et cessa de souffrir le 3 septembre 1875.

Par un singulier et rare privilége, ce que Pils a dit de son maître peut s'appliquer exactement à lui; et nous ne saurions mieux faire pour clore cette notice que de lui emprunter les lignes qu'il a consacrées à M. Picot : « Il n'avait ni orgueil ni vanité, il ne parlait jamais de lui ni de ses œuvres; cette âme, si honnêtement née, si sincèrement bonne et instinctivement digne, n'avait besoin d'aucune espèce de masque pour se faire respecter. Il ne parlait pas volontiers d'art et prenait en pitié les discoureurs sur cette matière. Son amour pour l'art était tellement profond que les mots lui semblaient impuissants pour l'exprimer. Toute expression insuffisante lui semblait une profanation. »

Je le répète, Pils est un *artiste français* dans la plus rigoureuse acception de ces termes. Artiste, il en possédait toutes les belles qua-

lités : l'ouverture, la chaleur, le désintéressement. Français, il l'était encore par ses éminentes qualités de dessinateur ; il avait le croquis leste, spirituel, très-habile dans sa légèreté et plein de franchise. On peut s'en convaincre par les nombreuses reproductions de dessins qui accompagnent ce travail, et surtout par les fac-simile de portraits ci-dessus,



M. P. BAUDRY, D'APRÈS UN CROQUIS DE PILS.

petits chefs-d'œuvre de nature et de vérité qu'il enlevait comme en se jouant, avec les barbes d'une plume d'oie, pendant les séances de l'Institut. Il n'a jamais fait de son art une marchandise et mis son talent en spéculation. Il n'a jamais demandé à ses dons naturels que la traduction des conceptions de sa pensée ou des rêves de son imagination, sans s'inquiéter des exigences de la mode ou des engouements de la multitude. Il ne s'est jamais préoccupé de faire fortune. Après avoir été un des maîtres de l'École française, après avoir joui d'une renommée

qui, pour les habiles ou les complaisants, amène infailliblement la richesse avec elle, il est mort pauvre, très-pauvre. Je ne sais pas de plus bel éloge à faire de lui.

Peintre français, son talent possède les grandes qualités nationales : la simplicité, la netteté, la clarté. Ses aïeux légitimes sont Lebrun, Jouvenet, Lemoine, Natoire, Gros, Gérard, Géricault. Il eût pu prendre ses inspirations ou demander ses enseignements à l'Allemagne ou aux Flandres, à l'Espagne ou à Gênes. Les traditions de son pays lui ont paru suffisantes ; il y est resté indissolublement attaché. Mérite plus rare qu'on ne croit par le temps qui court. En étudiant attentivement notre art contemporain, on y découvre bien des courants exotiques, bien des intrusions étrangères, bien des influences antipathiques au tempérament national, et cet état de choses ne laisse pas que de faire réfléchir assez tristement quiconque a à cœur de maintenir à la France la prépondérance dans les œuvres du goût. C'est notre dernière supériorité, ne la compromettons pas, soutenons-la de toute l'ardeur de la piété filiale. De ce côté peut-être viendra le relèvement et le salut. Pils l'aura montré du doigt à ceux qui nous suivent : il peut se reposer.

L. CLÉMENT DE RIS.



LE POUR ET LE CONTRE

Le premier parla ainsi :

« Je ne sais qui a fait aux Parisiens une réputation de fatuité; c'est une erreur qui tient à ce que l'on ignore leurs façons de parler. Ainsi vous entendez tous les jours de braves gens qui s'écrient en se frottant les mains : « Quel triomphe! nos artistes sont les premiers du monde ; » et vous vous demandez par quel miracle la vérité ne leur saute pas aux yeux quand la France décline visiblement, entraînant avec elle son école tout entière.

« Eh bien, vous vous trompez. Le Parisien sait parfaitement à quoi s'en tenir et ne se fait aucune illusion. Mais il ressemble aux Romains, surtout à ceux du Bas-Empire ; il a inventé des locutions *néfastes*, un dictionnaire de mots qu'il ne faut pas prononcer. Le mot *décadence* est du nombre; il gêne, il dérange les habitudes prises, il inquiète. Chacun le connaît à merveille, mais ne l'articule point. Comme cela se pratique chez un malade, on est convenu de certaines réticences avant de l'aborder et on le complimente sur son bon visage.

« Que les Parisiens s'amusent à ces gentillesses, c'est leur affaire. Quant à moi, je veux regarder le mal en face et, si je dois mourir, qu'on me le dise tout net.

« Malheureusement l'École française en est là; elle est frappée au cœur. Du jour où la science s'est mise à gouverner le monde, l'art était perdu sans ressource et l'on pouvait prédire logiquement toutes les phases de sa décadence.

« Notre capacité créatrice n'est pas indéfinie. La Providence mesure à chaque peuple la dose qui lui convient et le budget, si je puis ainsi

parler, est fixé une fois pour toutes. Nous pouvons le dépenser en pièces d'or ou en gros sous, cela dépend des siècles; mais, l'allocation épuisée, nous aurons beau prier, le banquier ferme impitoyablement sa porte.

« Or la science, qui se contentait jadis d'une part légitime, est devenue plus exigeante en grandissant. Aujourd'hui c'est une maîtresse hautaine et jalouse, qui veut régner seule et n'admet pas de partage. Elle a pris pour elle tout le crédit, elle absorbe la provision créatrice sans rien laisser à ses rivales.

« Voilà donc les lettres et les arts incapables de produire. Abandonnés par le dieu qui féconde, errant à l'aventure, ils vivent sur leurs restes; vous savez ce qu'ils sont devenus.

« Je ne parlerai point des lettres; elles ont beaucoup souffert.

« L'architecture a disparu. On la cherche encore sans pouvoir la trouver.

« La sculpture avait fait bonne contenance d'abord; mais elle a compris qu'il fallait vivre et s'est rabattue sur l'ameublement et l'orfèvrerie. Elle s'adonne à la statuette, au surtout de table, et s'occupera bientôt des pendules.

« La peinture a tout essayé. Courtisane amoureuse, elle se faisait petite pour tenir peu de place; au besoin elle montrait la jambe et la gorge. Quand le public est devenu collectionneur, on l'a vue se jeter dans la curiosité et pratiquer l'archéologie. Elle fait d'ailleurs tout ce qui concerne son état, travaille pour les restaurants, les marchands de nouveautés et l'exportation, s'affichant partout, folle de publicité, de réclames et d'expositions.

« Il y a trente ans, on estimait encore l'art comme une fleur privilégiée, qu'il faut élever pour la bonne compagnie seulement; personne ne se fût avisé de la compromettre dans un entourage indigne d'elle. On lui faisait les honneurs d'un *Salon*, recueil peu nombreux et choisi avec soin. Avec le temps, le Salon est devenu place publique. On a monté des Expositions aux Champs-Élysées, aux Beaux-Arts, dans les cercles, dans les ateliers, chez les marchands, à l'Hôtel des ventes, au profit des pauvres, des blessés, des artistes, avant et après décès, si bien que la foire aux tableaux est permanente. Nous verrons bientôt le Bazar général de la Peinture avec buffets, fleurs, concerts militaires et lumières électriques. On garnira les murailles de nudités appétissantes, on fera circuler des femmes à la mode; et le public sera bien dégoûté s'il n'accourt pas en foule à ces joyeuses funérailles de l'École française.

« Cependant la manufacture des tableaux s'augmente chaque année; l'école et l'atelier se remplissent de plus belle et tous les jours quelque

petit jeune homme, espoir du notariat et de la nouveauté, se précipite tête baissée dans la peinture.

« Ah! si j'en tenais un par les oreilles : « Vous voulez être peintre, « mon ami; à merveille. Sans doute vous avez déjà fait votre choix : « vous êtes réaliste, naturaliste, idéaliste, sensationnaliste, valoriste, « impressionniste ou impressionnaliste, je ne sais lequel au juste; « voilà qui est bien. Maintenant que comptez-vous faire? Vous ne son- « gez pas à la peinture religieuse, c'est convenu; mais ferez-vous le « cheval, le mouton, le chien, la fleur, le grec, le mérovingien, la « Renaissance, l'égyptien, le portrait, la nature morte, la marine, le « militaire ou la familiarité? Il faut prendre un parti; aujourd'hui cha- « cun a sa spécialité, et vive la division du travail! Ne me parlez pas de « ces anciens phénomènes à deux têtes et à quatre bras, à la fois pein- « tres, sculpteurs, architectes, graveurs et poëtes à l'occasion; ce sont « les Millie-Christine de l'art, on n'en veut plus. — Vous ne manquez « pas d'imagination, je crois; mauvaise affaire. La peinture est impassible, « sans émotion, sans âme; elle travaille à froid; c'est de la photographie « en couleurs; est-ce que le soleil a de la passion? — Quelles sont vos « opinions politiques? La question est délicate, car les journaux et les « critiques de l'autre bord vous éreinteront quel que soit votre talent, « pendant que vos compères vous porteront aux nues, fussiez-vous le « dernier des fruits secs. — Êtes-vous prêt à vous livrer corps et âme à « un entraîneur à la mode, qui loue votre pinceau tant par an et se « charge de vous lancer? — Savez-vous tirer parti d'un tableau à suc- « cès, le vendre en gros et en détail, en faire des copies pour les Amé- « ricains, des réductions pour l'Angleterre, des études détachées pour le « Parisien et des aquarelles pour les petites bourses? — Serez-vous « enfin un industriel comme les autres qui suit jour par jour la mercu- « riale des tableaux à la halle Drouot, qui a ses réclames, ses commis « voyageurs, son prix courant et son teneur de livres? »

« Voilà ce que je dirais au petit jeune homme et je sais bien ce qu'il me répondrait s'il avait du cœur. Si non, libre à lui de se jeter à l'eau; d'un méchant notaire à un méchant peintre je ne fais pas la différence.

« Ainsi l'école est condamnée à mort parce que le génie créateur n'habite plus en elle et qu'elle ne peut ni produire ni se renouveler. Elle est condamnée parce que ses prêtres ont perdu la foi, qu'ils sont devenus des commerçants et trafiquent du culte. Elle est condamnée encore, parce que la substance même de ses œuvres est empoisonnée et que ses derniers monuments menacent déjà ruine.

« Autrefois le peintre préparait lui-même, ou faisait préparer sous ses



A. GILBERT SCULP.

PORTRAIT DE CARLE VANLOO ET DE SA FAMILLE.

Imp. A. Salmon, Paris.

yeux ses couleurs et ses vernis. Croyez-vous que l'artiste moderne perde son temps à ces misères? Vous vous moquez; c'est un marchand de toiles peintes qui entend ses affaires et s'approvisionne dans le commerce. Or le fabricant de couleurs, qui ne voit que son bénéfice, s'inquiète peu de la solidité et abuse des préparations chimiques pour obtenir le plus d'effet au meilleur marché possible. Les nouveaux mélanges, mal connus et mal combinés, ont produit, comme dans la teinture, des altérations désastreuses. Les toiles de Gros, de Girodet, de Granet sont labourées, le *Naufrage de la Méduse* est une ruine, les Léopold Robert sont usés jusqu'à la corde, les Flandrin de Saint-Vincent-de-Paul commencent à s'écailler et, dans un siècle, les Decamps n'existeront plus!

« L'art se meurt, l'art est mort! et le spectacle est d'autant plus triste que le dénoûment est misérable. Inquiets et troublés comme au pressentiment d'un désastre prochain, ramassés dans notre vie bourgeoise mince, étroite, diminuée, nous finissons pauvrement. Le peintre gratte ses petites toiles et le sculpteur ses petites figures; le savant prend son microscope, le collectionneur époussette ses tabatières, le poëte fait des sonnets, le musicien des opérettes et l'historien des monographies. A ce régime les caractères se dépriment, les âmes se rapetissent comme les œuvres. Ceux qui veulent faire grand ont des enflures de baudruche et leurs grossesses prétentieuses n'aboutissent qu'à des fausses couches.

« Vous avez des illusions, monsieur! mais regardez donc votre nouvelle République et votre nouvel Opéra; un peuple a toujours les institutions et les architectes qu'il mérite. »



L'autre reprit gravement :

« Vous êtes sévère, monsieur, et je devais m'y attendre. Vous êtes jeune, vous avez l'âge des impatiences et des jugements de prime-saut; c'est un privilége que je vous envierais, s'il ne fallait l'acheter au prix de vos découragements et de votre amertume. Mais je ne saurais voir d'aussi près que vous; les années donnent plus de reculée; l'œil, en s'affaiblissant, perd ce je ne sais quoi d'aigu et de personnel de la jeunesse. Il ne distingue plus aussi nettement l'épisode qui vous heurte et n'entrevoit, dans la poussière et la fumée, que les grandes manœuvres du champ de bataille.

« Vous êtes frappé des allures commerciales et bruyantes de certains

artistes, minorité ardente à faire parler d'elle et, de prime abord, vous accusez toute l'école de complicité. Pour moi qui n'ai plus l'oreille aussi délicate, ces coups de pistolet se perdent dans le silence des travailleurs et des honnêtes gens. Vous comptez une à une les défaillances de quelques-uns, quand les gros bataillons font leur devoir. Vous placez l'école dans une poignée de recrues, d'industriels et de mécontents; je la rencontre autour de l'état-major et du drapeau, parmi ces vétérans qui ont fait leurs preuves en combattant jusqu'au bout. Devant la tombe encore chaude de Millet, de Corot et de Barye, je salue l'armée tout entière.

« Voilà ce que vous appelez mes illusions, monsieur, et je vous demande la permission de les conserver. Ce n'est pas que les bonnes raisons me fassent défaut, si je voulais descendre avec vous dans la mêlée pour attaquer vos arguments corps à corps. Et d'abord, sans aller au fond de votre prétendue théorie sur une répartition originelle et constante du fluide créateur, vous reconnaissez qu'il n'a rien perdu de son intensité; je n'en demande pas davantage. Que la séve s'épanche d'un côté ou de l'autre, sur l'art ou sur la science, elle existe et je m'empare de votre aveu contre vous-même; les peuples vieillards ne reproduisent pas.

« Mais n'êtes-vous pas bien exigeant pour notre école? Le XIXe siècle approche de sa fin et nous pouvons déjà mesurer sa taille. Certes il fera belle figure devant la postérité; toutefois n'attendez pas de lui le miracle d'une intarissable fécondité que la Providence a même refusée aux époques privilégiées. Les génies ne se remplacent point du jour au lendemain, au gré de nos impatiences. Nous sommes déjà bien partagés et le siècle de Géricault, de Rude, de Rousseau, d'Ingres, de Delacroix, aurait droit au repos sans être accusé de stérilité; pourtant il n'a pas dit son dernier mot. Nous savons les noms nouveaux qu'il destine à son livre d'or, mais je n'en citerai qu'un, parce qu'il est sur toutes les lèvres, excepté sur les vôtres, le nom de M. Baudry. N'êtes-vous pas frappé de ce triomphe tranquille et de bon aloi? C'est notre honneur de savoir le prix de nos applaudissements et de donner à chacun sa mesure. Nous jetons, sans y regarder, la menue monnaie aux tambourineurs de la rue, mais nous réservons notre hommage et nos respects pour le talent austère et patient, l'amour désintéressé de l'art, l'ombre et le silence du travail. Les Romains de la décadence, auxquels vous nous comparez, n'avaient pas ces délicatesses; leur admiration était plus coulante et plus tumultueuse. C'est un contraste que je vous signale en passant.

« Vous gourmandez nos artistes de se rapprocher de l'industrie. Plût

à Dieu que le mariage fût consommé comme autrefois, quand Jean Cousin dessinait des traités de broderie, Ducerceau des siéges et des armoires, Boule et Lebrun des meubles, des pièces de vaisselle et ces pendules qui vous tiennent à cœur. Vous appelez cela déroger. A vous entendre, l'art serait une plante délicate et aristocratique, que le moindre souffle peut flétrir et qui n'admet qu'une certaine température; on devrait l'élever en serre chaude pour les délices de quelques-uns. Sincèrement, croyez-vous à ces pudeurs de sensitive, à ces effarouchements? Nos aïeux n'y mettaient pas tant de façons; leur art était robuste et résistant, il aimait le grand air, supportait les hivers à merveille et poussait en pleine terre. Ces doctrines nous ont réussi jusqu'au dernier siècle et nous ne courons aucun risque à les reprendre.

« L'ancienne école avait comme nous ses irréguliers et ses enfants perdus, croyez-le bien; mais on ne s'en plaignait point et l'art y trouvait son compte. Les indépendants qui se jettent hors de la grand'route, au hasard de leur fantaisie, découvrent parfois des voies nouvelles. Aussi bien les intempérances et le tapage ne sont pas un signe de décadence; c'est la séve et la jeunese qui débordent; on court les aventures bruyantes, on veut se faire remarquer à tout prix. Alcibiade vieilli ne pensait plus à mutiler son chien.

« Vous parlez de manœuvres commerciales. Hélas! monsieur, nos aïeux ne se piquaient pas de scrupules aussi raffinés que les vôtres, Marc-Antoine contrefaisait la signature d'Albert Dürer et Titien vendait, dit-on, les copies de ses élèves pour des originaux de sa main. Dieu me garde de les donner pour exemples; du moins personne de leur temps ne criait au déclin du siècle et de l'école qui produisaient de pareils scandales. Mais, sans aller aussi loin, quel artiste de nos jours oserait imiter Charles Hérault, peintre du roi Louis XIV, qui tenait boutique ouverte à la foire Saint-Germain et dressait son étalage de tableaux en plein vent?

« Vous déplorez la ruine prématurée de certains tableaux modernes, mais vous ne dites pas combien d'ouvrages anciens présentent des altérations identiques, dues aux mêmes causes et remontant à l'origine. *La Cène* de Léonard n'était-elle pas déjà compromise quarante ans après la mort du maître?

« Soyez-en persuadé, monsieur, notre siècle n'a pas le privilége des artistes sans dignité et des peintures sans consistance. Ces infirmités sont de tous les temps et les couleurs de nos artistes, comme leur vertu, ne sont pas plus fragiles aujourd'hui qu'autrefois.

« Mais que vous importent ces retours dans le passé? L'art se meurt,

l'art est mort; vous avez pris le deuil, bien décidé à ne pas le quitter de sitôt. Vous enterrez les lettres, la peinture, la sculpture et le reste, l'Opéra devient le monument funèbre de toutes nos décadences et, sur les marches mêmes de son escalier, vous égorgez l'architecte en manière de péroraison.

« Eh bien, monsieur, au risque de déranger encore votre désespoir, souffrez que je vous contredise une dernière fois.

« Voici un homme neuf, à qui vous avez donné du premier coup un emplacement incomparable, un budget illimité et liberté pleine pour construire le plus formidable édifice des temps modernes. Seul il a conçu l'œuvre et il l'achève seul. Ce monument c'est lui; son tempérament nerveux et tenace est partout. Il a créé un style, des proportions à son usage; ses réussites sont à lui comme ses égarements, car il a horreur du banal et veut se tromper autrement que les autres. Quel qu'il soit, ce n'est pas le premier venu, c'est quelqu'un. Que lui parlez-vous de conventions, de mièvreries, de vulgarités et de fadeurs, cortége accoutumé des écoles caduques; il dédaigne les sentiers battus et se jettera plutôt dans les broussailles et les fondrières.

« Ne me demandez pas de juger son œuvre, je ne m'en reconnais pas encore le droit; les impressions de la première heure sont périlleuses et l'avenir leur réserve des rectifications surprenantes. Mais, à ne considérer que l'homme, rien ne ressemble moins à un personnage de la décadence et je m'étonne que vous ayez précisément mis la main sur celui de nos architectes qui proteste le plus contre vos théories. En vous baissant un peu, il vous était facile de ramasser des personnalités plus à votre convenance.

« Voilà ce que je voulais vous répondre, monsieur, et je ne sais si j'ai épuisé tous vos arguments. Mais, croyez-moi, nous avons mieux à faire que de pleurer sur une décadence imaginaire. Une voix éloquente disait naguère que « la première vertu de l'honnête homme est de ne « désespérer jamais ni de son temps ni de son pays ». Laissons donc ces lâchetés faciles qui s'accommodent du découragement et veulent s'épargner même l'effort d'espérer. Regardons bien en face, comme vous le souhaitiez tout à l'heure, mais de haut, sans faiblesse et sans parti pris.

« Oui, l'heure présente est inquiète et troublée, pourquoi le nier? Ce malaise est le symptôme accoutumé des gestations vigoureuses. La France est en travail et les troubles nerveux, les appétits désordonnés, le défaut d'équilibre, les langueurs mêmes sont la loi commune. Les déformations passagères qui vous épouvantent sont logiques, nécessaires: dans ce moule frémissant Dieu prépare pour ses desseins une âme neuve.

« En doutez-vous? Doutez-vous que nous traversions une de ces crises si fréquentes dans notre histoire et qui sont le propre de notre race? Doutez-vous que ces phénomènes soient le présage assuré d'une renaissance prochaine? Interrogez le passé : le génie national, impatient des longues prospérités, a besoin de ces secousses périodiques pour reprendre son élan; jamais il ne se montre plus souple et plus ingénieux pour venir au secours de l'école et organiser une renaissance.

« C'est lui qui, aux approches de l'ouragan barbare dans les Gaules, ouvrait les portes des monastères et faisait rentrer dans ces silos choisis par Dieu la première récolte de l'art national; — c'est lui qui plus tard, prenant l'habit de saint Benoît, arrachait une dernière fois aux envahisseurs la civilisation naissante et répandait l'enseignement de la grande famille clunisienne. — C'est lui qui, au réveil menaçant de l'indépendance communale, abandonnait le froc pour se faire laïque, organisait les corporations, instituait l'apprentissage et, de la tombe où la tradition romane venait de se coucher dans sa gloire, faisait jaillir un art neuf, libre et personnel, l'art ogival, impérissable honneur de l'École française. — Et quand le colosse gothique tombait à son tour, à bout de combinaisons et d'audaces, c'est le génie national toujours indomptable qui s'emparait de la jeune antiquité pour la greffer sur le vieux tronc gaulois et ouvrait la première fleur de la Renaissance au printemps des siècles modernes. — C'est lui qui, réfugié en province, tenait tête à l'invasion italienne patronnée par les Valois et sauvait encore une fois le dépôt des traditions nationales. C'est lui enfin qui conspirait naguère avec Géricault contre la dictature académique et, entraînant l'école dans la révolte du romantisme, assurait l'affranchissement et les triomphes de l'art contemporain.

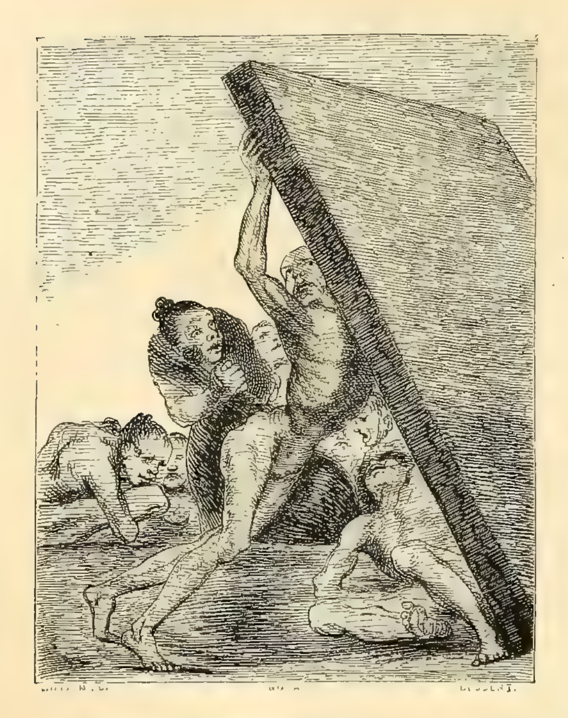
« C'est lui qui nous sauvera encore, je l'atteste au lendemain de nos désastres, quand le prodigieux réveil de la patrie étonne déjà le monde et consterne ses ennemis; je l'atteste devant l'histoire de notre race féconde en rebondissements superbes. Le génie de la France court à travers les siècles, emporté comme Mazeppa sur son cheval; quand il tombe, dit le poëte,

Il se relève roi. »

EDMOND BONNAFFÉ.



FRANCISCO GOYA[1]



Comme l'amour, l'art a ses Don Juan, ses inassouvis du beau, race éternelle de chercheurs d'idéal, éprise de singularités et de raffinements, toujours en quête d'une perfection ou plus rare ou plus haute. Goya est de cette race. Son rêve à lui, c'est d'atteindre à l'expression même de la vie qu'il veut traduire et fixer sur la toile dans sa vérité la plus plastique et la plus relative, mais non sans noblesse, ainsi que l'a su traduire et fixer Velasquez, son désespérant modèle.

Génie tourmenté, fiévreux et nécessairement inégal, coloriste de naissance, très-peintre, pittoresque parfois jusqu'à l'abus, Goya, par ses tendances, est essentiellement un moderne : son style dans le portrait, ses habitudes de composition, son mode d'interprétation de la lumière, toutes ses pratiques enfin sont d'hier et de demain : tout en lui parle à nos jeunes artistes une langue qu'ils comprennent vite ; déjà même il a exercé sur quelques-uns, qui n'étaient pas les premiers venus, une

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXII et suiv. *Essai d'un catalogue de l'œuvre gravé et lithographié de Goya*, par M. P. Lefort.

indiscutable influence : peut-être que Goya sera pour l'école à venir comme un initiateur à Velasquez.



PORTRAIT DE GOYA PAR LUI-MÊME.

Publié en tête des *Caprices*.

Il nous plaît, et nous l'avouons sans peine, de revenir aujourd'hui sur cette attrayante individualité, si piquante et si hardie, si complexe et si fantasque, nerveuse et prime-sautière comme pas une, ondoyante

et diverse à désespérer l'analyse. Observateur profond, créateur puissant, esprit sagace, doué au plus haut point du sens critique, débordant de verve railleuse, Goya dans sa peinture de genre, comme dans ses merveilleuses eaux-fortes, étonne et captive par cette saveur d'imprévu, de bizarrerie et d'originalité qui le fera survivre à la mode et au temps : toujours ses énigmatiques créations irriteront l'esprit comme d'inquiétants problèmes, toujours son étonnante exécution, impétueuse ou folle, délicate ou fière, gaie ici, sinistre là, mais vibrante partout et partout palpitante comme la vie communiquera au spectateur quelque chose de l'émotion créatrice qui a agité l'artiste : devant une toile de Goya, même devant l'ébauche la plus sommaire, nul ne saurait garder son sang-froid.

Son entêtement, son énergique volonté, vertus ou vices de terroir, ont permis à Goya d'échapper aux piéges des lieux communs académiques, comme aux séductions faciles des rhétoriques apprises : trempé comme l'acier, il a su conserver jusqu'au bout de sa longue carrière toutes ses qualités géniales comme aussi tous ses défauts : jusqu'à la fin il est demeuré lui-même : c'est essentiellement un tempérament. Enthousiaste de Velasquez, il le scrute, l'interroge, le cherche avidement, mais il ne le copie pas, du moins au sens servile du mot. Est-ce à dire que Goya a l'importance d'un chef d'école ? Non, il est une exception, un phénomène, peut-être un météore, brillant mais passager ; cela encore suffirait bien à sa gloire.

Mais, avant que de parcourir son œuvre, il importe que nous connaissions ce que fut l'artiste. Quelques notes biographiques sont ici nécessaires. Des dates certaines, relevées dans la correspondance même de Goya, quelques détails authentiques puisés dans de consciencieux et intéressants travaux, récemment parus en Espagne, nous permettront de serrer de plus près la vérité historique : trop d'erreurs, trop de légendes romanesques s'épanouissent déjà autour du nom de Goya : il est vrai qu'en une telle matière on ne prête guère qu'aux riches[1].

Francisco Jose Goya y Lucientès est né dans un village de la province d'Aragon, à Fuendetodos, le 30 mars 1746[2]. Ses parents étaient de

1. Sous le titre de : *Goya noticias biograficas*, Zaragoza, 1868, D. F. Zapater y Gomez a publié de nombreux extraits de la correspondance échangée entre Goya et son ami d'enfance D. Martin Zapater; ces lettres de Goya s'étendent de 1775 à 1801.

2. Voici la traduction de l'acte de baptême de Goya, tel que nous le relevons dans la *Correspondance Zapater* : « Le 31 mars 1746, moi, vicaire soussigné, j'ai baptisé un enfant, né la veille, fils légitime de Joseph Goya et de Gracia Lucientès, légi-



« ELLES PRONONCENT LE OUI
ET DONNENT LEUR MAIN AU PREMIER QUI SE PRÉSENTE. »

Fac-simile d'une eau-forte de Goya tirée des *Caprices*.

modestes laboureurs. Jusqu'à l'âge de quatorze ans, Goya vécut près d'eux.

Son frère aîné, Thomas, qui avait appris et qui exerçait encore le métier de doreur lui enseigna peut-être quelques principes de barbouillage, car il est constant que Goya à peine adolescent décora d'une fresque la chapelle des Reliques de l'église paroissiale : hâtons-nous cependant d'ajouter que cette décoration se bornait à reproduire en trompe-l'œil un superbe rideau aux amples plis. Mais, audace plus grave, Goya peignit, et à l'huile cette fois, sur les portes du tabernacle, l'apparition de la *Vierge del Pilar*. A cinquante ans de distance, le premier peintre du Roi, visitant son bourg natal, retrouva intacts ces premiers et timides essais : or, son impression, toute spontanée d'ailleurs, se traduisit par une énergique déclaration en désaveu de paternité.

Toujours est-il que les précoces dispositions de Goya parurent à sa famille suffisamment encourageantes pour qu'elle décidât de l'envoyer à Saragosse où il fut reçu comme élève par le peintre Lujan Martinez. Disciple du Napolitain Mastroleo ; ami de Solimène, dont il rappelle la manière et les colorations légères, Lujan, peintre du Roi, depuis le règne de Philippe V, *Revisor*, pour la peinture, de la Sainte Inquisition, s'était acquis dans toute la province d'Aragon une certaine célébrité. Plein d'amour pour les choses de son art, Lujan avait établi, et dirigeait lui-même à Saragosse, une académie de dessin d'où sont sortis sucessivement : Beraton, Vallespin, le sculpteur Adan, l'orféve Antonio Martinez et Francisco Bayeu de Subias que Raphaël Mengs devait bientôt prendre pour collaborateur et pousser rapidement aux plus brillantes dignités officielles. C'est donc à l'atelier de Lujan que s'est formé Goya et Lujan ne dut pas être pour lui un maître tyrannique ou inintelligent puisqu'il sut respecter dans son élève ses dons innés tout en modérant sa fougue déjà exubérante.

Goya passa cinq à six ans à l'atelier de Lujan, puis il partit pour Madrid où l'appelait son ami Bayeu chargé déjà par Mengs d'importants travaux de décoration au Palais. Ce premier séjour à Madrid fut de courte durée ; obéissant peut-être aux conseils de Mengs, Goya, résolut

timement mariés, habitants de cette paroisse et résidents de Saragosse : il a reçu pour noms *Franciso Joseph Goya ;* sa marraine a été Francisca Grasa, de cette paroisse ; je lui ai observé que la parenté spirituelle, contractée par le baptême, lui imposait l'obligation d'enseigner à l'enfant, à défaut de ses parents, la doctrine chrétienne ; en foi de quoi j'ai dressé le présent acte, signé par moi à Fuendetodos, jour, mois et année que dessus.

« Signé : *Licencié*, J[n] XIMENO. »



A. LALAUZE SCULP

PORTRAIT DE GOYA.

(Musée de Madrid)

Imp. A. Salmon, Paris

de visiter l'Italie. Il fit ce voyage à ses frais; aussi, à son arrivée à Rome, ne se mêla-t-il point aux élèves que l'Espagne y entretenait.

Une fois en présence des chefs-d'œuvre des maîtres, Goya se créa pour les étudier une méthode bien personnelle : il ne copiait point, peignait peu, comparait plutôt, passant parfois des jours entiers devant un même tableau; puis il sortait de là plus que jamais rebelle à toute tentative d'assimilation de style ou de manière, ne demandant d'autre profit, à ces analyses tout intuitives, qu'une connaissance approfondie des moyens d'exécution propres à chaque maître.

Nous ne mêlerons point à cette étude le récit déjà maintes fois conté des aventures amoureuses qu'on a prêtées à Goya pendant son séjour à Rome. Ce n'est pas que les duels et les bonnes fortunes du bouillant Aragonais, à Rome comme à Madrid, ne puissent s'allier de tous points avec son humeur galante et son caractère aussi caustique que batailleur : nous n'avons garde de le méconnaître. Mais la part à faire à la tradition orale nous paraît ici trop considérable pour que nous n'éprouvions pas quelque scrupule à accepter un élément d'intérêt dont ces scabreuses anecdotes fourniraient, sans profit pour notre but, l'amusante donnée.

Goya se rencontra à Rome avec David. Des affinités de jeunesse et d'esprit rapprochèrent un instant ces deux hommes à qui une destinée commune réservait la mort dans l'exil, à peu d'années d'intervalle. Si nous n'insistons pas sur cette liaison c'est qu'elle semble avoir été rompue après la séparation des deux artistes. Du moins, la correspondance de Goya est demeurée muette sur cette intéressante circonstance.

Une trace curieuse du passage de Goya en Italie qu'on trouve dans le *Mercure de France* de janvier 1772, c'est sa participation au concours ouvert à Parme, par l'Académie royale des beaux-arts, sur le sujet d'*Annibal vainqueur, qui, du haut des Alpes, jette ses premiers regards sur les campagnes d'Italie.* On sait que Goya n'obtint que le second prix et le texte du jugement rendu par l'Académie est déjà connu de nos lecteurs[1]. Mais, il nous importe de faire remarquer que les considérants du rapport attestent de quelles fières et libres allures Goya avait abordé le programme académique.

C'est dans ces mêmes indépendantes dispositions que Goya reprenait vers l'année 1774 le chemin de sa patrie. Quelque temps après son retour, il épousait, à Madrid, Josefa Bayeu, la sœur de son ami Francisco.

A cette époque, Raphaël Mengs, ce Messie d'une renaissance artis-

1. *Gazette des Beaux-Arts,* t. VII et XV. *François Goya, sa vie, ses dessins et ses eaux-fortes,* par M. Valentin Carderera, avec des notes de M. Ph. Burty.

tique qui devait unir « l'expression de Raphaël, au clair-obscur du Corrége et à la couleur du Titien », exerçait à la cour de Charles III la charge de surintendant des Beaux-Arts. Sans contrôle, en souverain absolu, il présidait à l'enseignement supérieur donné par l'Académie, surveillait les fabriques royales, en même temps qu'il dirigeait l'ensemble des grands travaux exécutés dans les palais. Présenté à Mengs, Goya fut immédiatement chargé de composer des cartons destinés à la manufacture royale de tapisserie de Santa-Barbara.

Le 31 octobre 1776, Goya livrait son premier carton, *la Merienda*, le *Déjeuner sur l'herbe*, suivi à quelques mois de distance (mars 1777) d'une nouvelle composition, aussi gracieuse que la première, et désignée aux inventaires sous ce titre : *El Bayle*, la *Danse au bord du Manzanarès*. Successivement et à partir de l'année 1777 jusqu'en 1791, époque où Goya cessa de peindre pour Santa-Barbara, quarante nouveaux cartons environ, terminés par lui, servirent de modèle pour l'exécution de deux ou trois fois autant d'exemplaires de tapisseries de haute et basse lisse[1]. La plupart de ces tapisseries décorent les palais royaux : leur exécution n'est rien moins que parfaite et maintes fois l'ouvrier tapissier a trahi son modèle, soit en le modifiant de parti pris, soit en l'interprétant à sa guise. Quant aux cartons de Goya, retrouvés il y a peu d'années dans un magasin du Palais, puis soigneusement restaurés, ils forment à cette heure une précieuse collection d'une importance sans égale pour l'étude de tout un côté de l'œuvre du maître.

Dans ces compositions, parmi lesquelles nous citerons les plus capitales : La *Dispute à la Venta Nueva* (1777); — une *Promenade en Andalousie* (1777); — l'*Aveugle jouant de la guitare* (1778); — la *Boutique de fripier* (1779); — la *Boutique de faïences* (1779); — le *Jeu de Paume* (1779); — la *Balançoire* (1779); — les *Lavandières du Manzanarès* (1780); — les *Gardes du tabac* (1780); — la *Fleuriste* (1786); — la *Moisson* (1786); — la *Noce au village* (1787) et enfin le *Jeu de colin-maillard* (1791), l'esprit, la verve, la fécondité d'imagination de Goya se sont donné ample carrière. Véritables tableaux de genre, l'artiste s'y est surtout inspiré des mœurs populaires. Imprégnées au plus haut point de couleur locale, ces amusantes scènes, improvisées le plus souvent, parfois cependant très-peintes, d'autres fois légèrement indiquées et un peu pâles de ton, sont en général traitées avec un mer-

1. *Los Tapices de Goya*, par D. G. Cruzada Villaamil, Madrid, 1870. Cette remarquable notice, véritable monographie des diverses fabriques de tapisseries établies en Espagne à diverses époques, est accompagnée de documents du plus grand intérêt tirés par l'auteur des archives royales et des fabriques mêmes.

veilleux instinct de l'effet décoratif. Certes, le dessin de ces charmantes compositions n'est pas toujours correct, mais elles sont si mouvementées, si pittoresques, qu'on pardonne aisément à l'artiste la hâtive et libre prestesse de son exécution.

Les cartons de Goya obtinrent le plus grand succès : il leur dut l'origine de sa réputation ; c'est par eux aussi qu'il inaugure son rôle de peintre national.

Transportant dans ses tableaux de chevalet les mêmes thèmes qui lui avaient si bien réussi dans ses cartons, Goya produisit coup sur coup un nombre considérable de sujets empruntés aux coutumes et aux mœurs de son temps : courses de taureaux, processions, mascarades, rencontres galantes, drames de voleurs sur les grands chemins, types populaires ou pittoresques; la fantaisie abonde et l'esprit foisonne dans ces spirituelles scènes où l'artiste prodigue un naturel exquis. A cette heure son coloris est délicat, pimpant, argentin, où parfois encore, très-monté de ton, chaud, largement, grassement empâté, mais toujours très-harmonieux dans son parti pris; Goya aime alors par-dessus tout les colorations gaies et claires; plus tard, sous l'empire d'une autre manière, sa palette se rembrunira et il broiera beaucoup trop de noir. La vogue dont jouirent immédiatement ces tableaux de chevalet mit le sceau à la popularité de l'artiste; à la ville, à la cour, il n'était bruit que de Goya. Son avenir était désormais assuré et déjà il pouvait écrire à son ami Zapater de Saragosse que, disposant d'une somme de cinq mille *pesos*, il désirait la placer *pour qu'elle fructifiât.*

Pendant l'année 1778, Goya offrit à Charles III, qui en fit l'acquisition pour la Chalcographie royale, la série des eaux-fortes qu'il avait entrepris de graver d'après les plus importants tableaux de Velasquez. Tracées d'une pointe ferme, serrant de près le dessin de Velasquez, ces eaux-fortes ont toute la sobriété de couleur de leurs modèles : elles sont d'un grand caractère[1]. Une autre très-belle pièce, dont on trouvera la description sous le n° 248 de notre Catalogue, date, croyons-nous, de cette même époque : la *Scène populaire* qu'elle représente offre, en effet, une frappante analogie dans sa composition et dans ses fonds avec le carton de l'*Aveugle jouant de la guitare*, terminé justement en 1778. Cette pièce est, comme dimensions, la plus importante de l'œuvre gravé. Ce n'étaient pas là d'ailleurs les premiers essais de Goya dans un art où il allait bientôt s'affirmer en maître; quelques petits sujets rappelant la manière lumineuse et légère des eaux-fortes de Tiepolo avaient déjà paru.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXII et suiv. *Essai d'un catalogue de l'œuvre gravé et lithographié de Goya*, par M. P. Lefort.

En même temps que grandissaient son talent et sa réputation, Goya vit surgir autour de lui les envieux et les ennemis : ils sont — a-t-on dit — la consécration obligée de toute gloire naissante. Goya les connut donc de bonne heure et lui-même nous en donne la preuve dans la curieuse lettre écrite à son ami Zapater, le 9 janvier 1779, à l'issue d'une audience où l'artiste avait été présenté à Charles III. « Si j'avais plus de temps — écrit Goya — je te conterais combien m'ont comblé le Roi, le Prince et la Princesse (des Asturies) à qui j'ai pu, grâce à Dieu, montrer quatre de mes tableaux ; je leur ai baisé la main, faveur que je n'avais encore jamais obtenue, et je t'assure que je ne puis rien désirer de plus au sujet du plaisir que leur ont causé la vue de mes ouvrages, et cela je le dis d'après la satisfaction que m'ont témoignée le Roi, et davantage encore leurs Altesses. Et après, avec toute la grandesse!... mais, en vérité, ni moi ni mes tableaux nous ne méritions tout ce qui en a été dit. Maintenant, ami, pensons au solide et menons bien notre vie ; personne ne me fera sortir de là, surtout à cette heure que je commence d'avoir un bon nombre d'ennemis et des plus puissants. »

Peu de temps après cette audience, Goya, encore sous l'empire de l'excellent accueil qu'il avait reçu à la cour, sollicita la charge de *peintre de la Chambre*. Sa demande ne fut point agréée et l'artiste dut attendre sept années avant que d'obtenir cette fonction officielle tant désirée. Mais une compensation lui vint d'un autre côté. Le 7 mai 1780, l'Académie de San Fernando recevait Goya au nombre de ses membres.

PAUL LEFORT.

(La suite prochainement.)





LA FAMILLE DES JUSTE[1]

V. — En 1510, maître Antoine de Juste, imagier, reçoit quarante-deux livres tournois pour avoir fait une biche de cire ordonnée par Louis XII pour être mise et assise au bout de la galerie du grand jardin du château de Blois et l'avoir étoffée et peinte des couleurs nécessaires[2].

M. de la Saussaye (*Histoire du château de Blois*, 1862, in-12, p. 42-3) nous apprend que la Galerie des Cerfs passait sur un pont au-dessus des jardins bas et rejoignait les terrasses du jardin haut en sortant du pavillon septentrional du bâtiment de Gaston; mais, comme Louis XII et Anne de Bretagne affectionnaient surtout les jardins bas, la biche de cire était peut-être de leur temps dans une autre galerie. De plus cette biche de Just, à moins qu'on ne l'eût déjà renouvelée, ne serait-elle pas celle dont parle André Félibien dans les « Mémoires inédits pour servir à l'histoire des maisons royales des bords de la Loire », que j'ai imprimés en 1874 pour la Société de l'histoire de l'art français?

« Il n'y a pas plus de vingt ans (l'ouvrage est de 1681) qu'on voyoit, à l'entrée du jardin et proche la porte, une figure de terre cuite, représentant une biche, grande comme nature et ramée comme un cerf. Louis XII l'avoit fait faire, dit-on, pour conserver la mémoire d'une biche qu'on avoit trouvée en chassant dans la forêt de Blois. On avoit mis sur la tête de cette figure le même bois que la biche portoit. Il n'en reste

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* t. XII, 2e période, p. 385.

2. Laborde. *Glossaire des émaux du Louvre,* p. 215, verbo Cire, citation F.

rien que ce bois, qui est dans un cabinet du jardin et qui a au moins trois pieds de haut; les rameaux sont un peu plats[1].

La biche, que Félibien n'a pas vue, était-elle bien en terre cuite? Une cire d'un siècle et demi, qui ne devait plus avoir été soignée depuis longtemps, a bien pu en 1681 être en assez mauvais état pour être supprimée et ne plus avoir de bon à garder que le bois de la bête qui avait été sa première raison d'être. Les souvenirs cynégétiques intéressaient plus que l'œuvre d'art, et ce doit être au même titre que notre Antoine Juste, comme nous l'avons vu tout à l'heure, avait dû avoir à faire à Gaillon, pour le cardinal d'Amboise, une grande tête de cerf.

En nous tenant d'ailleurs à la mention du compte royal, il faut aussi remarquer la matière. On s'est servi en France de la cire pour la sculpture, pour des ex-voto et pour les effigies funéraires des obsèques royales ou princières; mais on l'a bien plus employée à Florence. Vasari nous a parlé dans la vie du Verrochio (Ed. Lemonnier, V, 152-3) du talent comme sculpteur du *cirier* Arsène Benintendi, auquel ici même[2] M. Jules Renouvier a attribué avec toute raison la merveilleuse tête du musée de Lille. L'emploi de la cire pour un grand ouvrage était par là tout naturel à la main florentine d'Antoine Juste.

C'est au reste le dernier ouvrage que nous puissions citer de lui, et nous n'en connaissons plus de 1510 à 1519. Ce qui est sûr, c'est qu'il était mort au mois de septembre 1519, puisque le 2 de ce mois « Ysabeau du Pacys, veufve de feu Anthoine du Juste, et les enffans de luy et de ladite veufve » paient à la Chambre des comptes de Blois quarante livres tournois pour les droits du Roy à cause de la vente faite par eux à Bernard Salviati, au prix de huit cents livres tournois, d'une vigne dite « la Clouserie du Roy » sise sur la paroisse d'Orchèze[3].

VI. — Tombeau de Jean de Rieux. — Une œuvre de Jean Juste, dont il n'a pas encore été question, est un second tombeau pour la Bretagne. Je sais, par une communication indirecte, que M. Léon Maître, Archiviste de la Loire-Inférieure, aurait trouvé dans les comptes de la Baronnie d'Ancenis que Jean Juste aurait fait le tombeau, avec personnages, de

1. *Mémoires,* etc., Paris, 1874, in-8°, p. 24 et 94. — Voir aussi les *Anciennes Archives de l'art français,* 2e série, II, 1862, p. 222-3.

2. *Gazette,* 1re série, II, septembre 1859, p. 336-41.

3. Loir-et-Cher, arrondissement de Blois, canton d'Herbault. La pièce, acquise à la vente Joursanvault (n° 1633) pour la bibliothèque de Blois, a été publiée *in extenso* par M. Grandmaison, p. 219-20.

Jean IV de Rieux, maréchal de Bretagne et baron d'Ancenis, mort en 1518. En attendant que M. Maître ait publié ces curieux extraits, il nous suffit ici d'indiquer à sa date cette nouvelle œuvre de Jean Juste.

Dans une pièce du 17 avril 1639 deux notaires de Nantes attestent par acte public que le chœur de l'église des Carmes de Nantes ne contient que deux tombeaux, celui du duc François II, « et au dessoubs dudit tombeau en est un autre qu'on dit estre des Seigneurs de Rieux, où il n'est reporté qu'il y aye aucun ensépulturé [1] ». La pièce a dû être faite pour s'opposer à une demande de sépulture dans le chœur, ce qui ne nous intéresse plus; mais ce tombeau des Rieux à côté de celui sculpté par Michel Colomb était-il l'œuvre de notre Juste?

VII. — Tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne (1517-1531). — Aucune œuvre de Jean Juste n'a été plus importante que le grand tombeau royal de Louis XII et d'Anne de Bretagne à Saint-Denis. Il n'a pas encore et il mériterait une monographie descriptive détaillée qu'il serait bien intéressant de faire; mais ici, avec le but particulier de cette étude, il convient au contraire d'en parler le plus brièvement possible.

On me permettra cependant de soulever d'abord une sorte de question préjudicielle. Il est naturel que François I[er], qui devait à la fois la couronne et la Bretagne à son mariage avec la fille de Louis XII, ait pensé à élever à son prédécesseur et à la mère de sa femme un monument plus important qu'aucun de ceux élevés auparavant à aucun roi de France, plus important que celui même de Charles VIII par Guido Paganino de Modène [2]; mais n'y aurait-il pas eu antérieurement un monument élevé d'abord à la Reine seule et ensuite supprimé? Ce qui pourrait donner cette idée est ce passage des Mémoires de Fleuranges, publiés en 1741 par l'abbé Lambert à la suite de son édition des Mémoires de Martin du Bellay et réimprimés dans la collection Petitot et dans la collection Michaud et Poujoulat [3]:

« Quand la reine Anne de Bretagne fut morte, le Roy en mena un merveilleusement grand deuil et fut mis son corps dans l'église de Sainct-Sauveur de Bloys, et de là avecques tous les princes et dames de France fist convoyer le corps à Sainct-Denys, là où tous les Roys et Roynes de

1. *Anciennes Archives de l'art français*, II, 107.

2. Voir, sur les ouvrages en France de ce sculpteur italien, les *Anciennes Archives de l'art français*, Documents, 1[re] série, I, 1851, p. 125-32, et 2[e] série, II, 1862, p. 218-28, et le *Bulletin des Antiquaires de France*, 1864, p. 149.

3. Première série, V, chap. XLI, p. 42.

France sont enterrez, et là luy fut fait le plus grand service et honneur que l'on fit jamais à Royne de France ny à prince et princesse, et y fit faire le Roy une tombe de marbre blanc, la plus belle que je vis oncques, sur laquelle a une espitre telle que suit :

La Terre, Monde et Ciel ont divisé Madame
Anne, qui fut des Roys Charles et Louys la femme ;
La Terre a pris le corps, qui gist sous cette lame ;
Le Monde aussy retient la renommée et fame,
Perdurable à jamais, sans estre blamée d'âme,
Et le Ciel, pour sa part, a voulu prendre l'âme. »

Ce sixain monorime est la seule épitaphe que donne Fleuranges, alors qu'ailleurs, notamment dans Lenoir, II, 171-3, on ne la retrouve qu'avec des épitaphes en vers de Louis XII. Dans la phrase, l'appellation *le Roi* s'applique forcément, la seconde fois comme la première, à Louis XII. De plus ces Mémoires, qui devaient aller jusqu'en 1524 et s'arrêtent à 1521, ont été écrits par Fleuranges en 1525 pendant sa captivité au château de L'Ecluse. Il n'est mort qu'en décembre 1537, et il a bien pu retoucher son texte, mais en 1525 nous ne sommes pas sûrs que le grand monument fût déjà en place. La Reine est morte le 9 janvier 1514, un peu moins d'un an avant son mari, mort le 1er janvier suivant ; il y a là bien peu de temps pour qu'un monument, même réduit à une seule figure, ait été terminé; mais, s'il a été commandé avant le second mariage de Louis XII et dès le premier moment, ce qui s'accorderait très-bien avec le luxe déployé pour le voyage funéraire et les obsèques de la Reine, ce dont parle Fleuranges pourrait être un premier monument, posé dès les premières années de François Ier en attendant le monument plus important qui devait occuper un certain nombre d'années avant de pouvoir être mis en place. Il est impossible de rien affirmer, mais il convenait du moins de signaler, à cause de leur date, l'énigme ou la confusion des Mémoires de Fleuranges.

Rien n'a été longtemps plus obscur que tout ce qui se rapportait à l'histoire de ce tombeau. On le peut voir par cette note de la fin du XVIIe siècle qui se trouve aux Archives nationales K 79, 16 $\frac{8}{=}$ dans le fonds de Saint-Denis ; elle m'a été signalée par M. Jules Guiffrey, et doit émaner de Dom Félibien, car dans son ***Histoire de l'Abbaye de Saint-Denys***, p. 563, on trouve les mêmes conclusions :

« Quoique Doublet, dans ses *Antiquitez de Saint-Denis*, ait dit que le monument de Louis XII et de Anne de Bretagne soyent de Pierre de Pons, célèbre sculpteur de Venise,

« Néanmoins un auteur digne de foy, plus ancien que Doublet de près de cent ans et qui vivoit dans le temps que cet ouvrage a été achevé, dit positivement qu'il a été fait par Jean le Juste, excellent sculpteur. Jean le Juste avoit un frère Juste le Juste, et tous deux furent attirez à Fontainebleau par le roy François Ier pour travailler aux belles statues de cette superbe maison ; on a des extraits des comptes qui justifient des payements et des gratifications qu'on leur a fait, particulièrement à Juste le Juste qui est mort le dernier. On a aussi une lettre de feu M. Vignon, qui faisoit une estime de ces deux frères[1].

« La question est de sçavoir ce qui est de ces deux frères dans le monument de Louis XII et ce qui est de Pierre Pons, car on convient, suivant les mémoires et registres de Saint-Denys, qu'il a été envoyé des quaisses de Venise contenant quelques figures.

« Voicy le sentiment qu'on propose :

« Les quatre Vertus théologales, qui sont aux quatre coings du monument, tiennent du grand. Elles ont été posées après coup, et on croit qu'elles ont été faites par Pierre Pons et qu'elles sont venues de Venise avec les figures des douze Apôtres.

« Mais on croit que le reste est des frères le Juste. On a encore aux environs de Tours, d'où ils estoyent, quelques figures de marbre qui tiennent de la manière des figures du monument de Louis XII, particulièrement les deux figures couchées.

« On prie le Frère Joseph de sçavoir le sentiment de monsieur Girardon, excellent sculpteur, qui a joint à sa science une parfaite connessance des différentes manières des anciens. »

Il est inutile de relever toutes les confusions de cette note. Ce qui peut être venu de Venise à Saint-Denis ne doit pas se rapporter au tombeau de Louis XII. Il a été fait uniquement aux frais du roi, et, comme on le verra, il n'a pas été sculpté à Saint-Denis, mais il y est venu de Tours et de Paris, tout prêt à être monté et assemblé ; d'ailleurs il est impossible d'y trouver la moindre trace vénitienne. Je ne parlerai pas non plus de l'attribution à maître Ponce, c'est-à-dire Ponzio Trebati, qui n'était pas de Venise, mais de Florence, et qui n'a travaillé que plus tard, à l'époque de la seconde renaissance de Fontainebleau. Émeric David et tout récemment M. Courajod dans un curieux article des *Nouvelles Archives de l'art français* (1873, p. 224-6) sont encore loin d'avoir éclairci la biographie et les dates des sculpteurs du nom de Ponce ou de Pons, et en tout cas aucun d'eux n'a rien à voir avec notre tombeau.

1. Remarquons que le peintre Claude Vignon était de Tours.

Ce qui est certain, et ce que savaient déjà l'auteur de la note anonyme et Dom Félibien, c'est que dans son ensemble, sinon complétement, il est l'œuvre de Jean Juste. L'auteur contemporain, que la note manuscrite des Archives nationales ne nomme pas, et que Dom Félibien a cité en 1706, est Jean Brèche de Tours, dans son commentaire latin publié en 1556 sur le titre des Pandectes : *De verborum significatione*, à l'article *Monimentum*. Il est bien connu, et maintenant courant [1], mais il est impossible de ne pas le répéter ici : « Aujourd'hui on voit de tous côtés dans notre France des monuments élevés sur les sépultures des rois et des grands, ainsi surtout celui de l'église de Cléry, près d'Orléans [2], et ceux de l'église consacrée à saint Denis, auprès de Paris. Tu verras là, entre autres, le monument de marbre consacré à Louis XII, travaillé, avec un artifice admirable et élégant, dans notre très-illustre cité de Tours, par Jean Juste, statuaire très-élégant. »

Il faut remarquer que Brèche dit très-précisément que le tombeau a été sculpté à Tours, mais par là même il ne dit pas que Juste soit de Tours; le connaissant personnellement, il ne pouvait pas ignorer l'origine florentine de Jean. Mais, ce qui est encore plus considérable, c'est l'affirmation si compétente et si précise que le tombeau est l'œuvre de Jean Juste.

Les témoignages contemporains à ajouter à celui-là sont malheureusement bien peu nombreux. Dom Félibien, Lenoir et M. de Guilhermy ont relevé, sur un pilastre à l'angle nord-ouest et sur un second à l'angle sud-est, les dates MVXVII et MVXVIII, c'est-à-dire 1517 et 1518. Mais à cette époque le tombeau n'était ni arrivé ni terminé.

Nous le savons par une pièce bien curieuse que vient de publier M. Gotti à la suite de sa *Vie de Michel Ange* (II, p. 58). C'est dans une lettre écrite de Paris au grand sculpteur florentin par Gabriello Pachaoli; après avoir parlé de l'admiration que François Ier a pour lui, il ajoute : « J'ai été voir la sépulture du roi défunt qui se fait à Tours; il y a un grand nombre de figures. » La lettre est datée du « 30 gennaro 1519 », par conséquent du 30 janvier 1520.

Il faut attendre onze ans pour trouver une nouvelle date. C'est un ordre de payement de François Ier [3] daté de Marle en Picardie, sans doute de Marles à huit lieues d'Amiens, le 22 novembre 1531. Il n'est pas seule-

1. On peut en voir la reproduction complète dans les *Anciennes Archives de l'art français*, 2e série, I, 1861, p. 293-8.

2. C'est-à-dire le premier tombeau de Louis XI.

3. Acheté par M. Farrenc à la vente Joursanvault, copié par M. Salomon et

CH GOUTZW... R.   PHOTOGRAVURE GILLOT

TOMBEAU DE LOUIS XII ET D'ANNE DE BRETAGNE, A SAINT-DENIS.

ment intéressant parce qu'il ordonne, à propos du tombeau de Louis XII, de payer « à notre cher et bien-aimé Jehan Juste, notre sculpteur ordinaire », la somme de 460 écus d'or soleil; c'est une fin de payement. Quatre cents écus d'or étaient dus de reste sur douze cents, prix convenu pour faire amener et conduire à ses dépens, de Tours à Saint-Denis en France, la sépulture de marbre de Louis XII et de la Reine Anne. Les soixante autres sont le remboursement de pareille somme payée et avancée des deniers de l'artiste pour le caveau voûté fait à Saint-Denis sous la sépulture, pour mettre les corps desdits feus Roi et Reine. Ce n'est pas le prix du tombeau, puisque c'est outre et par-dessus les autres payements déjà faits et ceux encore à faire; mais cette ordonnance prouve deux choses très-importantes : que le principal de la sculpture a été fait à Tours où demeurait l'artiste, et que celui-ci a été chargé de la construction du caveau sur lequel le monument devait être élevé. Rien ne prouve mieux que Jehan Juste en a été non-seulement le sculpteur, mais l'architecte et par là même l'inventeur.

Les *Archives curieuses* de Cimber et Danjou, III, 84-5, donnent une pièce du même jour, maintenant exposée au Musée des Archives, qui contient les mêmes faits, presque dans les mêmes termes. C'est une lettre de François Ier au Cardinal-légat, c'est-à-dire au Chancelier Antoine Duprat, pour l'aviser de faire payer promptement deux sommes de 400 écus et de 60 livres, soit des deniers de son épargne, soit sur les parties casuelles.

Malgré tout, ces deux pièces n'éclaircissent pas la question complétement. Au premier abord, elles sembleraient indiquer que les marbres viennent d'être amenés de Tours et que le caveau a été fait seulement en 1531. Mais on sait combien les payements royaux étaient souvent en retard, et ici la lettre spéciale de François Ier, insistant sur le payement de la somme due, serait même une raison de le croire. En somme, en face des pièces que nous connaissons, nous ne savons si le monument était monté avant ou s'il ne l'a été qu'après 1531, et les deux solutions sont également possibles.

Un curieux passage de Sauval (livre VII, tome II, 121) vient encore compliquer la question sur un autre point. En parlant de la partie de l'hôtel de Saint-Paul qui fut achetée en 1554 par la Duchesse d'Étampes, il ajoute que cette partie était terminée « par un jardin de 24 toises de largeur sur 22 de profondeur, où avait été sculpté le superbe mausolée de

publié par M. Grandmaison, p. 225-6. — Dans le catalogue Joursanvault on a donné faussement la date de 1518 au lieu de 1531.

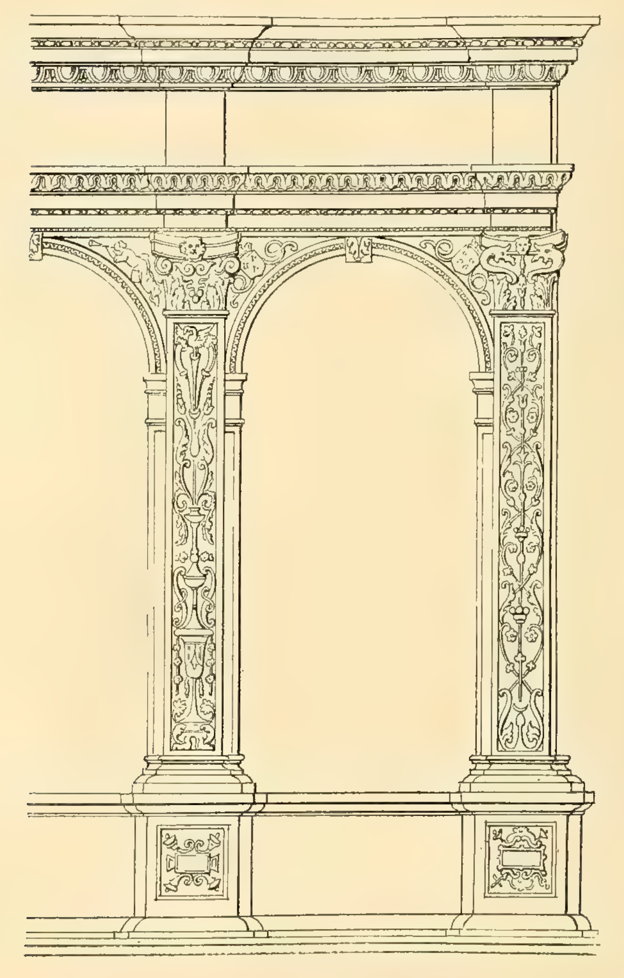
Louis XII[1] ». Sauval, qui était d'ailleurs un grand curieux de la sculpture française de la Renaissance et qui en a parlé plus d'une fois avec une justice parfaite et un goût remarquable pour son époque, a connu bien des pièces perdues depuis. Il n'a pas écrit sans preuves une affirmation de ce genre, et, comme nous savons que le tombeau a été sculpté à Tours par Jean Juste, nous sommes forcé de conclure qu'une partie quelconque, et nécessairement importante, a été sculptée à Paris et probablement par un autre que par Juste.

Il est certain d'ailleurs, en face du tombeau lui-même, que tout n'est pas de la même main. Pour la description je renverrai aux pages excellentes de M. de Guilhermy. Il suffit ici de rappeler la disposition de l'ensemble. Le soubassement est orné de quatre longs bas-reliefs, d'une très-faible saillie, qui représentent, l'un l'entrée du Roi à Milan, l'autre le Roi forçant le passage des montagnes de Gênes, presque le sujet du bas-relief de Gaillon, et les deux autres le Roi à la bataille d'Aignadel. Aux angles et sur le coin de ce soubassement en forme de banc sont assises quatre figures allégoriques, la Force, la Tempérance, la Prudence et la Justice, celles mêmes dont Michel Colomb avait cantonné le tombeau du duc François II. Sur ce soubassement s'élève un édicule carré, percé de douze arcades, quatre sur les grands côtés et deux sur les petits, dans le vide desquels sont assis les douze Apôtres. A l'intérieur de cet édicule se trouve le long sarcophage sur lequel sont couchés les cadavres nus du Roi et de la Reine avec les marques des incisions de l'embaumement. Enfin, sur le dessus du plafond de cet édicule le Roi et la Reine sont agenouillés devant des prie-Dieu.

Certes, l'ensemble est d'une grande beauté; les tombeaux de François Ier et de Henri II sont sortis de celui-ci et ne font que lutter avec lui sans le vaincre. Avant lui on avait déjà représenté de doubles figures à l'état de mort et à l'état de vie, mais cela était plus que rare et aucun tombeau antérieur n'était aussi riche. Pourtant on n'a pas assez remarqué qu'ou pourrait y faire justement plus d'une critique. D'abord, il y a une inégalité choquante dans les personnages; les Vertus sont énormes à côté des Apôtres, qui sont, en comparaison, des statuettes, sans être purement ornementales comme les moines ou les figures de niches

1. Il est remarquable, à propos de ce *logis d'Étampes,* possédé plus tard par Philibert Delorme, qu'en 1571 il soit question de la « manière de grange où s'est taillé partie des marbres de la sépulture des Roys ». Anciennes archives de l'art français, 2e série, II, 1861, p. 333. Philibert Delorme y a fait travailler aux sépultures de François Ier et de Henri II, mais c'est une raison de plus pour que cette grange ait servi antérieurement au même usage pour le tombeau de Louis XII.

de soubassement, qui peuvent être plus petites encore parce qu'elles ne sont que décoratives et ne prétendent pas à la réalité de celles-ci. De plus, cette inégalité de proportion existe aussi bien dans l'architecture et dans la construction générale. Les petites arcades où s'encadrent les



TRAVÉE D'ANGLE DU TOMBEAU DE LOUIS XII.

Apôtres forment autour du grand sarcophage, qui y est enfermé, une sorte de cage dans laquelle il étouffe. Il est impossible d'entrer par leurs ouvertures étroites les grands corps du Roi et de la Reine; les cadavres comme le sarcophage ne peuvent être mis à leur place que tout d'abord et seuls avant la construction de l'architecture qui les enferme et les re-

couvre en les serrant et les écrasant. Celle-ci est comprise comme un grand modèle ou comme une réduction, une sorte de grand meuble en marbre, décoré sur le patron d'une menuiserie de bois, mais non pas comme un édicule architectural proportionné à la dimension des personnages. Le défaut n'existe plus dans les tombeaux de François Ier et de Henri II, parce que le monument funéraire de Louis XII avait montré à leurs auteurs l'erreur qu'il fallait éviter. Il y a là un manque d'harmonie dans les



FIGURE D'APÔTRE, TOMBEAU DE LOUIS XII.

proportions de la conception première qui n'est couvert que par la valeur des détails et l'élégance adorable des montants d'arabesques qui habillent les pilastres ; mais le tombeau, au lieu d'être compris avec une échelle unique, en offre deux très-différentes qui ne s'accordent pas entre elles.

J'ai dit qu'il fallait tenir le tombeau pour l'œuvre de Jean Juste, mais il ne peut pas être le seul qui y ait travaillé. Les bas-reliefs et tout l'ornement sont de lui ; c'est ce qu'il y a là de plus italien et de plus florentin. Mais est-ce lui qui a, non pas profilé, mais dessiné les moulures si pures des arcades et de la corniche? Rien n'est aussi sobre et aussi antique dans aucune des autres compositions des Juste. Un autre artiste,

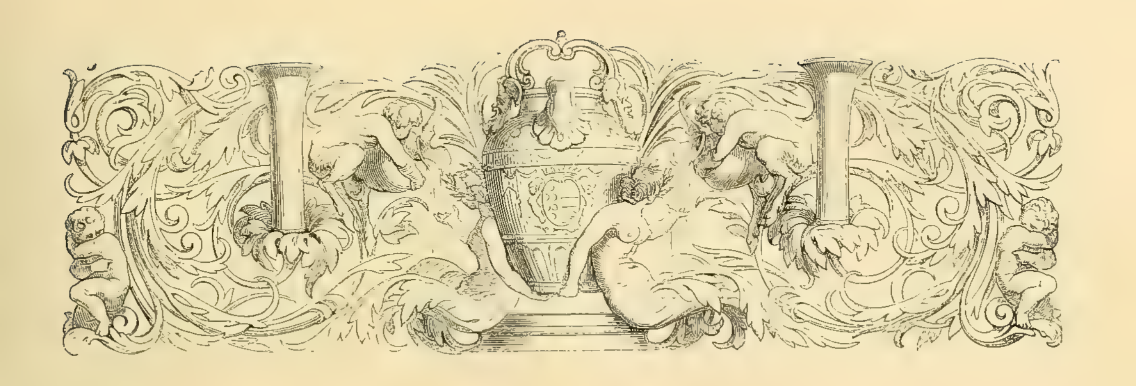
plus architecte qu'aucun d'eux ne paraît l'avoir été, pourrait donc être l'auteur non pas de l'ornementation, mais du parti de l'ensemble. Si, comme il est probable, les Apôtres, qui sont très-italiens, sont de Jean Juste, alors les Vertus n'en sont pas. Celles-ci, qui appartiennent bien à la conception et ne sont pas, comme l'a dit Lenoir, des additions, sont, dans un tout autre sentiment, italiennes aussi, mais trop rondes, un peu soufflées et sans grande expression. Les Apôtres au contraire sont plus aisés, plus faciles, plus mouvementés, plus incorrects aussi, notamment dans les cous et dans les emmanchements, et les plis de leurs vêtements ne sont pas toujours heureux ; ils ont à la fois des faiblesses et de l'afféterie. Par contre, rien de plus sain, de plus ferme, de plus savant et de plus sûr que les deux cadavres. Ce sont des chefs-d'œuvre aussi élevés que simples, et la plus large interprétation s'y joint au sentiment le plus vif et le plus serré de la réalité. A tout prendre, les Apôtres et les Vertus pourraient être de la même main, moins habile dans les plus grandes figures, mais celui ou ceux qui ont fait les Apôtres et les Vertus n'ont pas fait les deux cadavres. Cela est de toute impossibilité. Ces derniers seraient-ils donc ce qui a été fait à Paris dans l'hôtel d'Étampes? Le Louis XII et la Reine Anne sont-ils même d'une main unique ? L'homme est plus sobre, plus simple, et la femme au contraire plus cherchée, plus souple, plus composée et, si l'on peut lui appliquer ce mot, plus vivante. Serait-ce la figure de ce premier tombeau que peuvent faire supposer les Mémoires de Fleuranges, qu'on aurait ensuite employée dans le tombeau actuel en mettant à côté d'elle la figure de son mari? Leurs différences seraient alors toutes naturelles.

En tout cas, il est impossible de voir la même main dans toutes les parties de cet admirable monument. Je mettrais d'un côté la partie ornementale, les bas-reliefs, les arabesques, tous les ornements, les Apôtres, les Vertus mêmes — ce serait l'œuvre de Jean Juste, qui certainement a de toutes façons la plus grosse part, — et de l'autre les deux figures couchées du Roi et de la Reine, qui me semblent, dans leur simplicité et leur caractère, plus françaises qu'italiennes, sans qu'il soit possible de prononcer à leur propos aucun nom propre ; mais, italienne ou française, la main qui les a modelées et taillées est supérieure à celle de Jean Juste.

On le voit, il y a encore bien à étudier et à savoir sur le tombeau de Louis XII, et les questions qu'il soulève sont loin d'être apurées. Je les indique sans prétendre les résoudre, et il y faudra revenir.

ANATOLE DE MONTAIGLON.

(La suite prochainement.)



LES GRAVEURS CONTEMPORAINS

JULES JACQUEMART[1]

6° COLLECTION D'ARMES DU CABINET DE M. LE COMTE DE NIEUWERKERKE : DOUZE PLANCHES GRAVÉES A L'EAU-FORTE D'APRÈS LES ORIGINAUX. — 1869.

Nos 185 à 196.



Notre graveur, avec son amour instinctif du curieux, du piquant et de l'original, c'est-à-dire de tout ce qui se singularise par une recherche de forme ou de couleur, a toujours été épris des choses du costume et particulièrement des armes. Entre tous les aspects dont sa pointe enfiévrée a su composer tant et de si admirables chefs-d'œuvre, il n'en est peut-être pas qui inspire mieux sa verve de dessinateur et de graveur que l'éclat tranchant et les fines broderies de l'acier ciselé et poli. Il a un faible pour les armes, et nos lecteurs peuvent en juger par le vivant dessin que nous reproduisons ici, ainsi que par les planches parues naguère dans la *Gazette* et par

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XI, p. 559-572, et t. XII, p. 69-8, 240-250 et 328-330.

cette chaude, cette chatoyante eau-forte intitulée *Armes orientales* que nous avons donnée dans le numéro de septembre. Mieux encore ils en pourraient juger par ces douze planches de la collection de Nieuwerkerke qui sont, dans leur genre, des œuvres parfaites et absolument nouvelles.

Jamais certainement la gravure, dégagée des tricheries du procédé et réduite aux seules ressources d'un dessin net, précis et merveilleusement sincère, n'a exprimé des formes plus délicates et plus précieusement ouvragées. Il est telles de ces pièces, comme les poignées d'épée des Pl. VI, X et XI, qui confondent l'imagination par la finesse du travail et l'exactitude du rendu. Ces douze planches, qui ne contiennent pas moins de *cent dix-huit* pièces d'armes, forment une sorte d'armeria d'élite dont on peut jouir au même degré dans le portefeuille de l'artiste et dans le cabinet du collectionneur.

Les dessins, conservés sous verre aussitôt la gravure achevée, appartiennent à M. de Nieuwerkerke.

De cette série de planches, qui fait maintenant partie avec toute la collection d'armes et les curiosités, des richesses amoncelées chez sir Richard Wallace, il n'y a eu que de très-rares exemplaires tirés.

Trois de ces planches ont paru dans la *Gazette des Beaux-Arts* avec les premières feuilles du catalogue dressé par M. de Beaumont, catalogue qui malheureusement n'a pas été poursuivi, de telle sorte que cet album, véritable écrin de l'amateur d'armes, est jusqu'à présent resté inédit.

Les exemplaires d'essai sont de trois sortes:

1° Premier état, quelques épreuves éparses ;

2° État définitif, sans signature ;

3° id. marqué au monogramme *J. J.* ;

4° id. signé *J. Jacquemart.*

Il a été tiré, dans ces différentes conditions, deux ou trois collections sur papier de Hollande.

185. Pl. 1. — (*Gazette des Beaux-Arts,* mai 1868.) — Dix pièces : épées langues de bœuf et poignards.

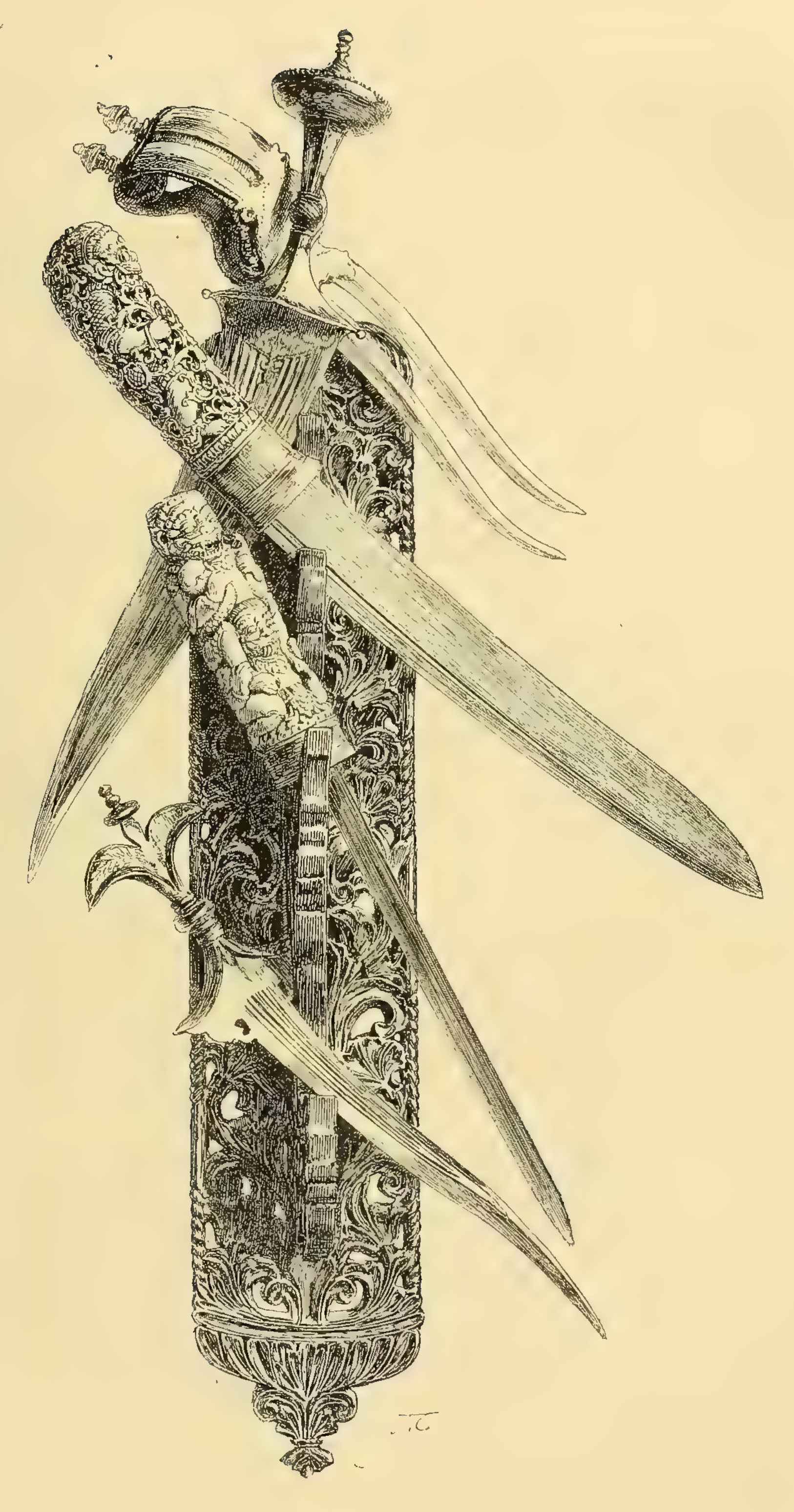
186. Pl. 2. — Douze pièces : casques, épées et poignards.

187. Pl. 3. — Douze pièces : casques.

188. Pl. 4. — Douze pièces : casques.

189. Pl. 5. — Onze pièces : casques, sabre de parement, dague, brise-lame, poires d'amorce.

190. Pl. 6. — Douze pièces : rondelle de lance et chanfrein, épées de combat et mains gauches, poires d'amorce.



TROPHÉE D'ARMES.

Dessin et composition de M. Jules Jacquemart.

191. Pl. 7. — Treize pièces : corselet gravé, épées, cimeterre, dagues, poires d'amorce.

192. Pl. 8. — Dix pièces : bouclier repoussé et damasquiné, épée à deux mains, épées et dagues.

193. Pl. 9. — (*Gazette des Beaux-Arts,* novembre 1868.) — Armure de joute du xve siècle, vue de face et de profil.

194. Pl. 10. — (*Gazette des Beaux-Arts,* mai 1868.) — Douze pièces : chanfreins et pièces de harnais, mors, étriers, éperons.

195. Pl. 11. — Six pièces : armes d'hast, hallebardes, faucres et fauchards, arbalète à crennequin.

196. Pl. 12. — Sept pièces : fusils, arquebuses et pistolets.

7° HISTOIRE DE L'AMÉRIQUE PAR LES MÉDAILLES. — SOIXANTE-DIX PLANCHES GRAVÉES D'APRÈS LES MÉDAILLES FRAPPÉES PAR ORDRE DU CONGRÈS.

N°s 197 à 266.

Ces médailles, dont plusieurs n'existent plus à la Direction de la Monnaie de Washington, donnent comme un résumé de l'histoire des États-Unis depuis Washington jusqu'à Grant, le Président actuel; elles donnent parallèlement l'histoire de la gravure en médailles depuis la fin du siècle dernier, grâce à la fidélité avec laquelle M. Jacquemart a respecté le style des originaux et rendu le caractère individuel de chacune de ces médailles.

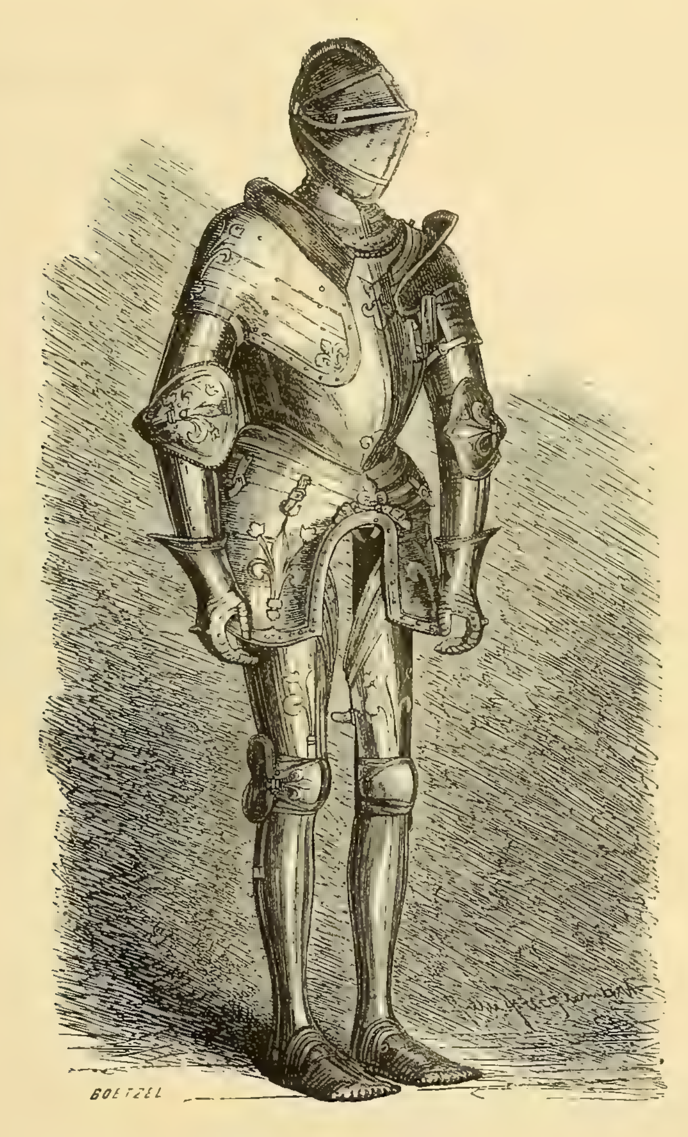
Les premières, commandées à la Monnaie de Paris, dessinées et gravées par des artistes tels que Dupré et Duvivier, sont fort belles et particulièrement intéressantes pour nous ; les plus récentes, exécutées en Amérique, nous offrent à leur tour des types mâles, énergiquement soulignés, dans un sens réaliste dont on ne saurait méconnaître ni la force ni l'originalité.

Toute une période intermédiaire, gravée avec le même soin, ne tire pourtant son plus grand intérêt que du seul renseignement historique. Elle nous présente, empreinte de toute la roideur de l'époque, l'œuvre sans caractère d'un Allemand, le graveur Furst.

Cet ouvrage, édité avec le plus grand luxe, constitue un véritable monument national dont, faisant un noble usage de ses loisirs et de sa fortune, un jeune homme ardent et chercheur, M. J.-F. Loubat, a voulu doter son pays. Le texte, collationné sur les documents officiels, s'imprime en ce moment, croyons-nous, à Londres.

Il y a de ces planches trois collections complètes imprimées avec le plus grand soin avant les inscriptions des médailles ; une ou deux collec-

tions après les légendes gravées, mais avant le numérotage et le nom de l'imprimeur, les planches n'étant pas encore aciérées.



ARMURE DE FRANÇOIS I[er],

Dessin de M. Jules Jacquemart.

Nous ne pouvons entrer dans la description de chacune de ces planches, ni même en dresser le catalogue; nous les mettons en bloc

sous la rubrique de l'ouvrage. Il n'y a, d'ailleurs, pas d'états sensibles dans la gravure, soit que les épreuves d'essai n'aient pas été conservées, soit que les eaux-fortes aient été terminées immédiatement. Disons seulement que, pour être peu connues, ces planches de médailles n'en occupent pas moins dans l'œuvre du graveur une place fort importante, non-seulement par la dimension colossale du travail mais encore par sa valeur intrinsèque, qui pour nous est très-grande.

§ IV.

EAUX-FORTES D'APRÈS DES TABLEAUX DES MAITRES ANCIENS ET MODERNES.

Nos 267 à 295.

267. — *Courrier du pays des Ouleds-Nayls*, d'après FROMENTIN. — *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1861. — Tr. c. H. 0m,125; L. 0m,215.

Le premier tableau gravé par l'artiste. Ouvrage d'une gaucherie singulière et qui ne pouvait laisser prévoir ce que donnerait, appliquée à l'interprétation des tableaux, la pointe du graveur, si brillante et si applaudie déjà dans le rendu des objets d'art. Il ne faut pas oublier, d'ailleurs, que cette planche, commandée par la *Gazette des Beaux-Arts*, pour paraître pendant le Salon, avait dû être faite loin du tableau, à l'aide de croquis partiels et sur une photographie assez mal venue. On comprend l'embarras et même le désarroi du graveur habitué à interroger directement le modèle.

Les états de cette planche sont peu définis. D'après l'exécution, on peut supposer que les chevaux furent faits d'une fois avant les terrains; mais reste-t-il des épreuves de cet état? Nous ne trouvons à signaler qu'un second état avec la main du premier Arabe presque blanche, et le troisième état, celui des épreuves avant toute lettre de la *Gazette* avec la signature; ensuite vient le tirage de la publication.

268. — *Le Soldat et la Fillette qui rit*, par VAN DER MEER, de Delft, collection de M. Double.— (*Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1866.) — Tr. c. H. 0m,165; L. 0m,150.

Ce tableau, l'un des meilleurs de ce petit maître, a fourni à l'œuvre de Jules Jacquemart l'une de ses eaux-fortes les plus étonnantes. Le cavalier, vu de dos et dans l'ombre, et la fillette en lumière, avec son fichu blanc, forment le plus joli dialogue de tons noirs et blancs qui se puisse voir.

Premier état : Il est déjà très-avancé et promet tout ce qu'il deviendra avec un peu de concentration d'effet; le mur près de la fenêtre surtout manque de puissance.

Second état : La planche arrivée à son effet définitif; pas de signature. Très-rares épreuves.

Troisième état : La même après la signature: *Jules Jacquemart aqua-forti, d'après Van der Meer de Delft.*

Quatrième état : Épreuves d'artiste avec le cachet aux armes de M. Léopold Double.

Cinquième état : Tirage de la *Gazette des Beaux-Arts.*

Sixième état : Tirage avec la lettre allemande : *Der Krieger und die lachende mädchen.*

269. — *Wilhem Van Heythuysen,* par Franz Hals. Collection de M. Double. — *Gazette des Beaux-Arts,* mai 1868. — Tr. c. H. $0^m,175$; L. $0^m,140$.

Eau-forte pleine de crânerie et d'entrain. L'air d'importance et de satisfaction comique du personnage a passé, avec tout son piquant, du tableau dans



UN COIN D'ATELIER.

Dessin et composition de M. J. Jacquemart.

l'interprétation du graveur. L'ensemble est d'un effet excellent, tout au plus reprocherions-nous un certain manque de tenue et de solidité à quelques parties du modelé. Comme coloriste, M. Jacquemart n'avait plus de progrès à faire, mais il avait encore à apprendre pour le dessin intérieur de la figure humaine.

Premier état : Les grandes masses; les ombres plaquées par larges facettes; ensemble peu avancé.

Second état : Presque arrivé; le modelé encore un peu dur; le cadre coloré d'une seule taille.

Troisième état : Modelé de la tête plus gros; le ton du cadre est croisé d'une seconde taille.

Quatrième état : Le bas du visage est plus baigné d'ombre; la planche est signée : *Jules Jacquemart aqua-forti, 1867, d'après Franz Hals.*

Cinquième état : Épreuve définitive avant toute lettre. Le cachet aux armes de M. Léopold Double gravé au bas.

Sixième état : Tirage de la *Gazette des Beaux-Arts.*

270. — *Portrait de Rembrandt.* Collection de M. Double. — *Gazette des Beaux-Arts,* mai 1870. — Tr. c. H. 0m,175; L. 0m,138.

Les lignes enthousiastes que la *Gazette,* par l'organe du regretté Bürger, a consacrées à cette merveilleuse peinture à l'eau-forte nous dispensent d'en faire ici un éloge nouveau qui resterait fort au-dessous du premier.

Premier état : Quelques taches claires dans le fond et dans la houppelande du vieux maître. La figure d'empereur romain qui lui fait face est trop brillante et trop visible.

Second état : Cette figure est assombrie par des travaux nombreux. La planche n'est pas encore signée.

Troisième état : Quelques dernières retouches achèvent l'harmonie de l'ensemble. Signé : *1869. J. Jacquemart aqua-forti.* — Quelques épreuves d'artistes seulement.

Quatrième état : Très-belles épreuves, la planche entièrement finie. Le cartel aux armes de M. Léopold Double ajouté au bas de la planche.

Cinquième état : Tirage de la *Gazette des Beaux-Arts.*

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART[1].

Suite de douze planches, plus le titre, d'après des peintures du Musée de New-York. Cette somptueuse publication, dont notre artiste a été le brillant illustrateur, a déjà été appréciée dans les numéros de janvier et de mai 1872 de la *Gazette des Beaux-Arts.* Nous ne reviendrons pas sur ce qui a été dit, nous dirons seulement que la merveilleuse facilité avec laquelle M. Jacquemart a passé par les maîtres les plus différents et les plus opposés demeurera un sujet d'étude et d'étonnement. De Kalf à Van Goyen, et de Cranach à Jordaëns, il a fait résonner son clavier avec une virtuosité incomparable. Il semble que sa pratique s'épure, se simplifie, se complète à mesure qu'il se trouve aux prises avec de nouveaux efforts, et qu'elle ne demande strictement au procédé que les moyens de faire partager ce qu'il sent, ce qu'il voit dans l'expression intime des œuvres qu'il veut rendre.

271. Titre. — H. 0m,220; L. 0m,180.

C'est une guirlande d'acanthes et de fleurs des tropiques enlacées qui donnent à ce frontispice une sorte de signification symbolique.

Épreuves d'essai tirées à Bruxelles.

1. Etchings of pictures in the Metropolitan Museum, New-York. Etched by Jules Jacquemart, London, P. and D. Colnaghi, 1871, in-folio.



PLANTES DE SERRE.

Dessin et composition de M. J. Jacquemart.

De cette pièce, pas d'états distincts en dehors de ceux des différentes conditions de tirage général, qui sont :

1° Exemplaires avant toute lettre, papier de Hollande, avec le seul nom du graveur ;

2° Exemplaires avant la lettre, papier de Chine avec le nom de l'imprimeur et le numéro des planches ;

3° Exemplaires avec la lettre en anglais.

Quelques épreuves pourtant ont été tirées avec une erreur dans l'inscription. Les mots *Published* et *Publisher* y sont mal écrits.

272. Franz Hals, *la Sorcière Hill Bobb.* — Tr. c. H. 0m,150 ; L. 0m,120.

Épreuves d'essai tirées à Bruxelles chez Nys.

Premier état : Eau-forte pure venue avec une franchise et une justesse de ton qui font déjà de cet état d'essai une planche arrivée. Les points de remarque sont principalement la main et le ruban qui retient le hibou ; le travail y est sommaire et laisse trop jouer le papier.

Second état : La main, de même que le ruban et l'oiseau, sont atténués dans les clairs par des hachures légères qui se confondent avec le premier travail. Sans signature.

Troisième état : Quelques plis ajoutés en touches légères adoucissent la lumière du bonnet. La planche signée.

Quatrième état : Le monogramme de Hals, précieux dans le tableau, est ajouté dans le fond et à la même place sur la gravure.

États des tirages. — Le dessin a été conservé.

273. Greuze. — Tr. c. H. 0m,120; L. 0m,105.

Épreuves d'essai tirées à Bruxelles.

Premier état : Eau-forte pure très-heureuse de morsure. Les retouches ne portent que sur des parties restreintes, le cou particulièrement, dont la lumière est entièrement blanche et qui sera coloré dans la suite.

Second état : Les hachures du cou continuées doucement jusque sur la lumière. La poitrine aussi est assouplie et modelée.

Troisième état : Planche signée.

États des tirages. — Tirage de la *Gazette des Beaux-Arts;* — tirage du *Portfolio*, janvier 1873.

274. Berghem. — Tr. c. H. 0m,152; L. 0m,120.

Épreuves d'essai tirées à Bruxelles.

Premier état : Eau-forte pure très-élégante de pointe et d'une fraîcheur de lumière qui ferait presque regretter les modifications apportées pour rentrer dans l'effet du tableau.

Le ciel, entièrement blanc, signale à première vue les épreuves très-rares de cet état.

Second état : Le ciel nuageux, quoique très-éclatant, est indiqué par un travail simple et léger d'eau-forte. Tout le terrain est estompé d'ombre ainsi que le groupe d'arbres. La planche n'est pas encore signée.

Troisième état : La planche, d'une coloration blonde et admirablement lumineuse, est terminée et signée.

États des tirages.

275. KALF. — Tr. c. H. $0^{m},128$; L. $0^{m},151$.

Épreuves d'essai tirées à Bruxelles.

De cette planche, un peu sombre et un peu lourde, les états ont été nombreux, mais beaucoup se distinguent par des différences peu sensibles et qui portent quelquefois sur une seule épreuve; nous les faisons entrer dans le classement suivant :

Premier état : Eau-forte de première morsure. Le travail est franc et lisible; il exprime bien chaque chose. Peut-être, si l'imprimeur eût donné des épreuves plus vigoureuses, la planche eût-elle été conservée dans cet esprit.

Second état : Quelques modifications de détail ; des points clairs dans le terrain et les parties de demi-teinte bouchées. La planche est signée et paraît terminée.

Troisième état : La planche, reprise, est notablement modifiée ; l'ensemble a peut-être moins de finesse, mais il est plus près du tableau.

États des tirages.

276. VAN GOYEN. — Tr. c. H. $0^{m},102$; L. $0^{m},162$.

Épreuves d'essai tirées à Bruxelles.

Cette gravure est venue du premier coup, et bien inspiré a été cette fois l'artiste de ne toucher en aucune façon à un effet aussi simplement rencontré.

Premier état : La planche n'est pas signée.

Second état : Quelques points adoucis au brunissoir et à deux ou trois traits des manques rajustés, et la signature. La planche est définitive.

États des tirages.

277. VAN HEMSKERCK. — Tr. c. H. $0^{m},110$; L. $0^{m},75$.

Épreuves d'essai tirées à Bruxelles.

Dans cette planche, la pointe devient austère; le travail, empreint d'un certain archaïsme, croise carrément les fonds et modèle avec sévérité les plis et les sillons de cette tête grave.

Premier état : Eau-forte pure. Tout y est venu avec une grande décision; mais l'ensemble manque de profondeur de ton.

Second état : Le cuivre paraît remordu. Toute la pièce a pris de l'accent; quelques demi-teintes ont besoin d'être adoucies. Pas de signature.

Troisième état : Les dernières retouches faites. La planche est signée.

États des tirages. — Tirage de la *Gazette des Beaux-Arts.*

Le dessin, extrêmement soigné, lavé à l'encre de Chine, a été conservé.

278. JORDAENS. — Tr. c. H. $0^{m},170$; L. $0^{m},152$.

Planche coloriée et puissante dont la première a très-heureusement plaqué les valeurs.

Premier état : Très-avancé; le fond et partie des costumes sont papillotants par l'espacement des travaux.

Second état : La planche plus garnie de travail a gagné toute sa cohésion. Peu de retouches à faire. L'écusson du bas reste tout à fait à l'état d'esquisse.

Troisième état : L'écusson est à son ton et modelé. La signature manque.

Quatrième état : La planche est terminée et signée.

États des tirages :

Le dessin, très-fini à la mine de plomb, a été conservé.

279. CRANACH LE JEUNE. — Tr. c. H. $0^{m},150$; L. $0^{m},102$.

Cette planche est certainement l'une des plus intéressantes de la série, aussi bien pour la délicatesse de la physionomie que pour la richesse et le fini précieux du costume. Du vêtement, tout relevé de perles, de cannetilles et de filets d'or, l'artiste a fait un miracle de travail étourdissant. La première morsure, pincée et nette, avait donné l'excellent canevas sur lequel est venu broder la main de fée du graveur.

Premier état : Presque monochrome, sauf les chairs plus réservées.

Second état : Le fond est monté au ton; le brocart du corsage se dessine et se colore; la main reste seulement indiquée.

Troisième état : Les dernières finesses sont posées; la planche a tout son brillant.

Quatrième état : La signature est ajoutée.

États des tirages.

280. A. de Vries. — Tr. c. H. $0^{m},146$; L. $0^{m},121$.

Premier état : Excellente préparation; la tête est seule avancée; le fond et le costume qui deviendra si riche et si soyeux de ton, la planche terminée, ne sont ici qu'indiqués dans les parties saillantes.

Second état : Le fond est monté au ton; la tête, plus souple de modelé, s'enlève en lumière et le costume s'accuse en noir.

Troisième état : Les lumières accessoires sont éteintes et la tête prend tout son éclat. La planche est terminée et signée.

États des tirages.

281. Van der Helst. — Tr. c. H. $0^{m},148$; L. $0^{m},122$.

Robuste et pleine, cette pièce est peut-être l'une des plus magistrales de la série. C'est la nature prise dans la force de sa matérialité et dans l'accent de la vie. Le regard direct de cette tête énergique ne s'aventure pas dans les pensées troublantes; il exprime la pléthore de la santé, et rien de plus. L'exécution de l'eau-forte est elle-même charnelle et épidermique comme celle de la peinture, tout en restant d'une simplicité admirable. La moustache drue, la barbiche grisonnante, les joues épaisses et grasses, les tissus gonflés de la paupière, la lumière pleine qui chauffe doucement cette face puissante, qui en pénètre la chair et la modèle, tout cela est rendu, sans tapage, avec quelques hachures sur du papier blanc.

La tête est venue d'emblée dans l'eau-forte; les retouches ne portent guère que sur le fond et le costume noir.

Épreuves d'essai tirées à Bruxelles.

Premier état : Eau-forte pure; sauf quelques raccords dans le modelé, la tête est arrivée. Le costume et le fond sont insuffisants.

Second état : Le fond est amené au ton, le costume noir complété par une morsure nouvelle et des contre-tailles. Le cadre n'est teinté que par des lignes verticales.

Troisième état : Le cadre est remonté par des tailles croisées sur les premières. La planche n'est pas encore signée.

Quatrième état : La planche est terminée et signée.

États des tirages.

282. *La Musique,* par Van der Helst. — Tr. c. H. $0^{m},165$; L. $0^{m},135$.

Du Van der Helst robuste et réel nous passons au Van der Helst apprêté. Toutefois c'est encore la chair qui l'occupe, et, dans l'eau-forte comme dans la peinture, cette poitrine blanche est d'une fermeté superbe.

Premier état : Morsure irrégulière donnant des dessous excellents, mais toute tachée dans les tons de passage.

Second état : Les retouches, bien ménagées, se mélangent étroitement aux travaux de première morsure, de façon à donner à l'ensemble un aspect facile qui ferait croire que la pièce est venue d'emblée. Pas de signature.

La planche non rognée mesure : H. 0m,255 ; L. 0m,158.

Troisième état : La planche rognée et signée.

États des tirages. — Tirage de la *Gazette des Beaux-Arts.*

283. *Le Bourgmestre de Leyde et sa femme,* par Carl de Moor. — Tr. c. H. 0m,185 ; L. 0m,145.

Peinture froide et compassée; l'eau-forte s'en ressent un peu. Les états sont nombreux.

Premier état : Préparation à l'eau-forte ; les dessous seuls sont indiqués.

Second état : Un nouveau travail a monté le fond à sa valeur et enlevé les têtes en clair. Le cadre qui borde l'ovale n'est pas encore tracé.

Troisième état : Les têtes plus étudiées se modèlent, les costumes montent de ton. Le cadre est gravé d'une taille verticale.

Quatrième état : Le bras pendant le long de la robe est modelé ; la gravure est terminée; quelques tailles transversales sont ajoutées au cadre. Pas de signature.

Cinquième état : La planche est signée au bas, et le rabat du jeune magistrat est complétement modifié; il est indiqué ici d'un travail uni et plus calme.

États des tirages. — Tirage de la *Gazette des Beaux-Arts.*

284. — *Élisabeth de Valois,* par Antonio Moro. Collection de M. John Wilson, exposée dans la galerie du Cercle artistique à Bruxelles, en 1873. — Tr. c. H. 0m,200 ; L. 0m,170.

Le costume, tout brodé de pierreries, est prodigieux, plus prodigieux encore que celui du portrait de Cranach, précédemment décrit.

Premier état : Épreuve de l'eau-forte pure : morsure égale qui ne donne pas encore le chatoiement des pierreries; la tête seulement indiquée.

Second état : La tête est faite; le fond légèrement remordu. Les perles fines du costume sont modelées à la pointe sèche.

Troisième état : L'effet général bien plus coloré ; la main pendant le long du corps est maintenant modelée, et ce n'est pas la partie la moins bien traitée de la planche; elle est d'une élégance remarquable.

Quatrième état : Ce sont les épreuves avant toute lettre du tirage.

États des tirages. — Tirage de la *Gazette des Beaux-Arts.*

Quelques épreuves ont été tirées sur grand papier. La planche ne porte pas de signature de la main de l'artiste.

---

285. — *La Veuve et l'Enfant,* par Josuah Reynolds. — Collection de M. John Wilson. — Tr. c. H. 0m,200; L. 0m,170.

Cette planche est d'une transparence nacrée et blonde qui traduit à merveille le faire caractéristique du maître anglais. Elle eut d'ailleurs le plus grand succès à Londres, où des épreuves se sont vendues jusqu'à dix livres, deux cent cinquante francs.

Premier état : Préparation d'eau-forte.

Second état : La planche est arrivée à son effet.

Troisième état : La partie droite en bas, qui était un peu obscure dans le tableau, est modifiée.

Quatrième état : Le premier plan qui, dans les états précédents, continuait l'eau du bassin, exprime maintenant, dans la même valeur, le gazon du tertre sur lequel repose le groupe et qui s'abaisse doucement jusqu'au premier plan.

États des tirages. — Tirage de la *Gazette des Beaux-Arts.*

LOUIS GONSE.

(La suite prochainement.)



LES

ANTIQUITÉS DE LA TROADE[1]

VII.



Il faut traiter à part de la catégorie la plus originale et la plus en dehors des analogies habituelles parmi les vases découverts à Hissarlik. Je veux parler de ceux dans lesquels les vieux potiers de la Troade ont cherché à imiter grossièrement une figure de femme. On voit en effet un visage indiqué par un pastillage en relief sur la partie supérieure du col, qui représente la tête, et en bas duquel est quelquefois l'indication d'un collier. Sur la panse, d'autres pastillages marquent d'une façon non moins rudimentaire deux seins et plus bas un nombril. Quelquefois les deux pointes dirigées en l'air d'un grand croissant partent des deux côtés de la partie supérieure du corps du vase, au-dessus de deux petites anses, et semblent, dans l'intention du potier, avoir dû accompagner le buste de la figure de femme, en se montrant derrière ses épaules. Dans d'autres cas le visage n'est pas modelé sur le col même, mais sur un couvercle qui s'y emboîtait, à la façon de celui du vase que nous donnons en tête de lettre.

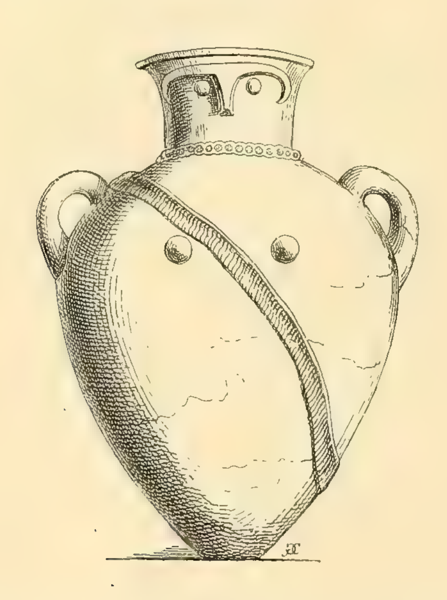
Ce sont là, de toutes les antiquités trouvées dans les fouilles, celles sur lesquelles on a le plus disserté. M. Schliemann a cru reconnaître sur ces vases et sur quelques rudes petites idoles de pierre des faces de chouette, opinion qu'ont acceptée M. Émile Burnouf et M. Ravaisson, mais qui n'a pas rallié d'autres adhérents parmi les archéologues. Par-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XII, p. 289.

tant de là, ces images à têtes de chouette que l'ingénieux explorateur finit par voir un peu partout parmi les objets sortis du sol de Hissarlik, il nous les donne comme le type de représentation d'Athéné Ilias, la déesse protectrice de la ville de Priam. Pour lui, contrairement aux idées



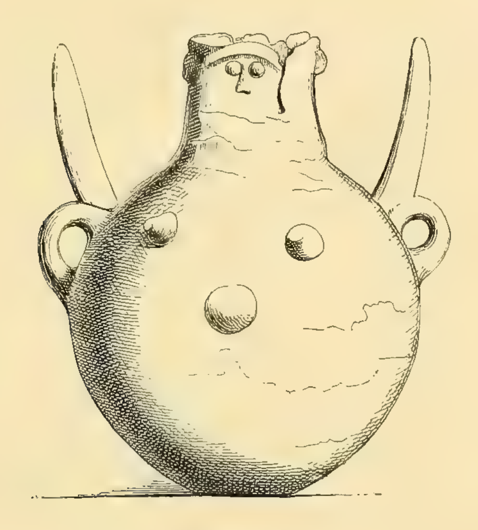
généralement admises, l'Athéné γλαυκῶπις a dû être originairement, non une déesse « aux yeux bleus », de la couleur du ciel lumineux qu'elle personnifie, mais une déesse « à face de chouette », de même Héra, Βοῶπις, une déesse « à la face de vache » et non plus « aux grands yeux » largement ouverts comme ceux d'une génisse.



Cette idée, que Benjamin Constant avait déjà exprimée, est une des thèses favorites de M. Schliemann. De la part de quelques personnes elle a soulevé de véritables tempêtes. Elle leur a paru une sorte de crime de lèse-hellénisme. Que les Grecs aient pu, à une certaine époque,

concevoir dans leur imagination des dieux à têtes d'animaux comme ceux de l'Égypte et certains de ceux de l'Asie, c'est une chose qui heurtait trop certaines théories esthétiques préconçues sur le génie de leur race, lequel n'aurait, disait-on *a priori*, admis dans certaines figures le mélange des formes animales et humaines qu'en réservant toujours à l'humanité la tête, la partie la plus noble, le siége de la pensée.

Je dois dire que ce genre d'arguments, d'une philosophie plus ou



VASES A FIGURE HUMAINE.

moins creuse, me touche fort peu, et qu'à mes yeux il doit céder la place à la réalité de l'observation archéologique. L'idée d'une Athéné primitive à tête de chouette ou d'une Héra à tête de vache, comme l'Hathor égyptienne ou certaines formes de l'Astarté syro-phénicienne, n'a rien qui me scandalise et me paraisse impossible. Il y a bien quelque difficulté philologique à ce que des épithètes comme γλαυκῶπις ou βοῶπις s'appliquent à un aspect de la face plutôt que l'œil. Cependant il me semble qu'on l'a exagérée et que, par exemple, quand Empédocle, dans un vers célèbre, qualifiait la lune de γλαυκῶπις, il faisait allusion à l'apparence de la face lunaire et non pas à un œil.

D'ailleurs, des exemples monumentaux tout à fait positifs nous prouvent que les Grecs des âges les plus anciens, qui copièrent leurs premières œuvres d'art sur des modèles asiatiques, puisèrent dans ces modèles et représentèrent à leur tour des figures à têtes d'animaux sur des corps humains. M. Newton a signalé une figurine provenant de

Chypre, qui montre une femme à tête de bélier, probablement une Aphrodite. Sur un vase peint archaïque de Camirus, au Louvre, on voit un homme à tête de lièvre. Quand Onatas, le grand sculpteur d'Égine, qui vivait au commencement du ve siècle avant Jésus-Christ, exécuta pour les gens de Phigalie la statue de leur Déméter Mélæna, il copia fidèlement, d'après une peinture, le type consacré de l'ancien simulacre de cette déesse, qui avait l'apparence monstrueuse. Il mit donc sur les épaules de son corps de femme une tête de cheval, accompagnée de serpents et d'autres monstres. Le livre des *Philosophumena* nous a conservé la description d'une des peintures symboliques qui décoraient le sanctuaire de famille de la race sacrée des Lycomides, à Phlya en Attique, peintures que le grand Thémistocle avait fait restaurer et à l'explication desquelles Plutarque avait consacré un traité; on y voyait un vieillard ailé et ithyphallique qui poursuivait une femme à tête de chien. Hérodote nous dit que l'on donnait quelquefois à Pan la face comme les pieds d'un bouc, et cette assertion est confirmée par une statuette de bronze, découverte dans le Péloponèse et conservée à Saint-Pétersbourg.

Le Minotaure, qui est originairement le Baal, — taureau de l'ancien culte phénicien de la Crète, — garde toujours sa tête d'animal dans les œuvres des plus beaux temps de la sculpture grecque. Une cylix peinte à figure rouge de la meilleure époque, que l'on voit au Cabinet des médailles dans la collection de Luynes, montre Dionysos-Zagreus enfant, sur les genoux de sa mère Perséphoné; il a une tête de taureau comme un petit Minotaure.

Ce n'est donc pas la notion d'une Athéné à tête de chouette qui m'arrête et qui m'empêcherait d'accepter la théorie de M. Schliemann, d'autant plus qu'il ne s'agirait pas ici d'œuvres grecques à proprement parler, mais de l'Asie Mineure. Toute la question pour moi est de savoir s'il y a réellement des têtes de chouette aux vases et aux idoles de Hissarlik. Or c'est là ce que je ne puis concéder à cet infatigable chercheur. Dans un autre article je donnerai des échantillons des idoles. Pour le moment je m'en tiens aux vases, et les exemples que j'en ai fait reproduire prouvent clairement, je crois, que ce qu'ils portent est une face humaine grossièrement représentée. La bouche et les oreilles sont trop nettement indiquées dans un bon nombre d'exemplaires pour laisser place au doute. Il est vrai que quelquefois la bouche est omise et le nez prend l'apparence d'un bec; c'est là ce qui a donné l'idée d'un masque de chouette. Mais il est conforme à la saine méthode d'expliquer l'incomplet par le complet, et non le complet par l'incomplet. On comprend parfaitement comment, dans des pastillages aussi rudimentaires, on a pu à plusieurs

reprises négliger la bouche pour ne marquer que le nez avec les sourcils et les yeux dans une face humaine; mais il serait impossible d'admettre que l'on eût tant de fois ajouté une bouche à une face de chouette. Sur un vase peint primitif d'Athènes, qui a été publié il y a deux ans dans le grand recueil de l'Institut Archéologique de Rome et qui retrace une scène de funérailles, toutes les figures semblent au premier aspect avoir des têtes d'oiseau; c'est là simplement le résultat de la maladresse et de l'inexpérience du décorateur, de son incapacité à bien représenter la tête humaine.

D'ailleurs, la question est tranchée définitivement par un vase provenant de Chypre, que MM. Rollin et Feuardent avaient envoyé à l'exposition des Alsaciens-Lorrains et que M. de Longpérier a signalé à l'Académie des Inscriptions. Il continue fidèlement la tradition du type des anciens vases de la Troade; mais il est d'une époque plus récente, modelé par une main bien autrement savante et déjà décoré de peintures. Or il n'est pas possible de contester cette fois que la tête qui décore la partie supérieure du col ne soit purement et simplement une tête humaine.

Au reste, si Chypre n'a pas encore donné de poteries de ce modèle aussi anciennes que celles de Hissarlik, on y voit les vases imitant les formes de la femme et surmontés d'une tête, se continuer jusqu'à une époque où l'art grec avait atteint une floraison déjà remarquable, jusqu'à la dernière limite de l'empreinte de l'archaïsme, dans le commencement du ve siècle. C'est alors qu'ont été fabriquées ces charmantes œnochoés aux reliefs peints, dont on a d'assez nombreux exemples, où une tête de femme couronnée de roses, avec de riches pendants d'oreilles et de longs cheveux, soutient l'embouchure, tandis que des parures décorent le col et que les seins sont encore indiqués à la partie supérieure de la panse. Tel est le dernier terme de perfectionnement du type céramique dont nous avons en Troade le point de départ encore si grossier.

VIII.

C'est par milliers que l'on a trouvé à Hissarlik, dans les quatre couches de décombres remontant à l'ancienne population, les fusaïoles de terre cuite. On appelle ainsi, à cause de leur ressemblance avec des pesons de fuseau, des objets de forme lenticulaire fortement renflée ou trochoïde, percés au centre d'un gros trou, dans lequel on rencontre quelquefois les vestiges d'une broche en bois. Les pièces du même genre

sont aussi très-multipliées dans les terramares de l'Italie septentrionale. On a fait beaucoup de conjectures au sujet de leur destination, les rapportant à des fuseaux, à des métiers à tisser, armant d'une sorte de poignée de ce genre le bâton (en sanscrit, *pramantha*) que l'on faisait tourner entre les deux mains dans un autre morceau de bois creusé, dans l'*arani* ou appareil à produire le feu des Aryas primitifs, ou bien supposant qu'elles pouvaient être attachées au bas de nattes ou de tentures fermant les portes et les fenêtres des habitations de ces époques reculées, de manière à les faire tomber exactement et à les empêcher de battre à tous les vents. Il est certain que, dans les civilisations indigènes de l'Amérique, des objets assez analogues avaient ce dernier usage. Mais pour les fusaïoles le plus sage est jusqu'à présent de reconnaître qu'on ne sait encore rien de leur application pratique.

Quoi qu'il en soit, presque toutes celles de la Troade, comme beaucoup de celles de l'Italie, sont décorées à leur partie supérieure de dessins en creux, disposés autour du trou central. Ici ce sont des rayons plus ou moins compliqués, souvent quatre en croix, quelquefois beaucoup plus, qui partent de ce trou comme du disque d'un astre. Ailleurs un cercle de pétales en fait une fleur radiée. D'autres fois ce sont des cercles d'ornements géométriques comme ceux des vases incisés. Enfin beaucoup de ces fusaïoles offrent des séries d'images ou de symboles tracés avec une extrême grossièreté : la croix gammée, que l'on a assimilée au *svartika* de l'Inde, symbole dont l'intention originelle était de représenter l'*arani*; des soleils rayonnants, des étoiles; un cercle avec un point au centre, qui paraît aussi une manière de représenter le soleil; un arbre chargé de feuilles ou un rameau plusieurs fois répété; des quadrupèdes, parmi lesquels on semble distinguer, malgré l'incroyable barbarie du dessin, réduit à quelques traits, le cerf, la chèvre, le lièvre, le chien; quelques figures humaines mêlées à ces quadrupèdes et d'une nature aussi rudimentaire.

Les mêmes figures se voient aussi gravées sous le plat de cônes allongés en terre cuite, où les traits incisés sont, comme sur quelques-uns des vases, remplis d'une argile blanchâtre destinée à faire ressortir le dessin sur le fond rougeâtre. Sur cette dernière classe d'objets, avec le *svartika*, les symboles que l'on peut appeler stellaires sont encore plus multipliés. Un peu d'imagination y ferait sans beaucoup de peine retrouver des images grossières de constellations ou les emblèmes des douze positions du soleil dans le ciel.

Il y a là certainement toute une symbolique religieuse qu'il serait fort curieux de pénétrer et qui retrace une partie des croyances du

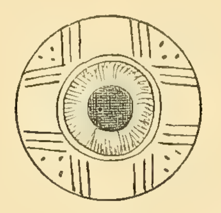
peuple qui a laissé ces objets comme vestiges de son existence. M. Émile Burnouf a ingénieusement expliqué toutes ces figures au moyen des Védas, d'où il a conclu que c'était là une symbolique tout aryenne. Mais M. Sayce, avec non moins de vraisemblance et une érudition non moins ingénieuse, y a retrouvé une série d'emprunts au symbolisme sacré et aux traditions de la Chaldée. C'est dire qu'en l'absence de tout texte qui puisse servir de point de départ et de guide, l'étude de ces




symboles ouvre trop largement carrière à l'imagination et à ses écarts pour que l'on puisse espérer d'y parvenir à un résultat solide.

Je m'abstiens prudemment de m'engager sur ce terrain mouvant et je préfère me tenir exclusivement sur celui des éléments de comparaison que je continue à chercher dans les antiquités des autres contrées du bassin oriental de la Méditerranée.

Ni dans l'Archipel ni en Chypre, on n'a trouvé jusqu'à présent que

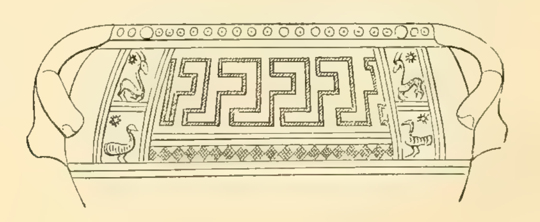



ESSINS SUR IES FUSAÏOLES ET LES CÔNES DE TERRE CUITE.

je sache, des fusaïoles en terre cuite comme celles de la Troade. Mais en Chypre et dans les tombeaux les plus primitifs de Camirus, je constate des pièces du même genre exécutées en pierre dure. On peut en voir un certain nombre d'échantillons au Musée Britannique.

La manière de représenter les animaux établit une étroite analogie entre les dessins des fusaïoles troyennes et les anciennes pierres gravées de l'Archipel, dans lesquelles la forme naturelle du petit galet roulé de

matière dure, une lentille irrégulièrement aplatie, a été conservée, sans aucun essai pour y donner artificiellement une forme plus régulière. C'est là une classe de monuments d'époque fort reculée sur laquelle j'ai été le premier à appeler l'attention dans la *Revue archéologique*, et on peut l'étudier d'après des spécimens variés au Musée Britannique ou à Athènes, dans la collection Rhousopoulos. L'analogie que je signale existe avec celles de ces pierres qui portent l'empreinte du travail le plus primitif, avec celles où la gravure a été obtenue par le frottement répété d'une pointe de silex, avant l'introduction du touret, instrument d'ori-



DÉCOR D'UN VASE PEINT PRIMITIF

gine orientale, connu de très-bonne heure à Babylone, mais qui n'apparaît que tardivement en Grèce, et dont la tradition hellénique attribuait le premier usage à Théodore de Samos, avant même l'emploi du drille, qui a précédé celui du touret. Il y a particulièrement au Musée Britannique une pièce trouvée dans une sépulture de Camirus, où l'on voit une figure d'animal qui est un simple *graffito* à la pointe de silex sur une pierre dure et qui se rapproche d'une manière frappante des figures de même espèce tracées sur les fusaïoles de Hissarlik.

C'est également dans le même principe et avec une barbarie de même famille que sont exécutées les premières figures d'animaux qui apparaissent au milieu des ornements géométriques, dans quelques-uns des compartiments décorant les vases peints primitifs de Santorin ou de Milo. J'en mets un exemple sous les yeux du lecteur.

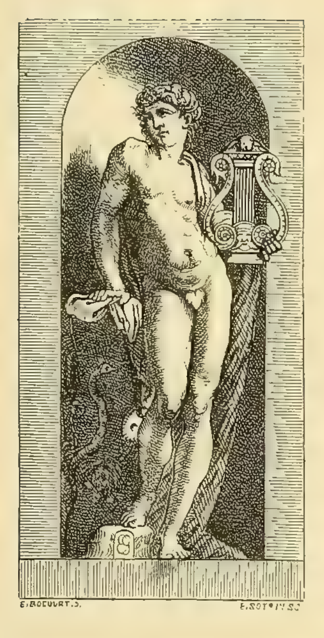
FRANÇOIS LENORMANT.

(La suite prochainement.)



L'AMADÉE

DE MARC-ANTOINE RAIMONDI



A la vente de M. le vicomte de Janzé, au mois d'avril 1866, M. Émile Galichon achetait, pour la somme de 550 francs, une épreuve de l'estampe que nous donnons ici. Avant de faire entrer dans ses portefeuilles cette planche précieuse, il tint à comparer cette épreuve avec l'épreuve de la même pièce conservée au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale. Bien que les historiens qui se sont occupés de l'œuvre de Marc-Antoine Raimondi n'eussent signalé aucune différence entre les épreuves de cette estampe qu'ils avaient eu l'occasion d'examiner, M. Galichon, avec son coup d'œil exercé, avait cru reconnaître dans l'estampe qu'il venait d'acquérir quelques particularités qui accusaient un tirage tout à fait primitif. Lorsque l'œuvre de Marc-Antoine lui eut été présentée, il ne tarda pas à reconnaître que son pressentiment se trouvait justifié par la réalité. Dans l'épreuve qu'il possédait, beaucoup de travaux au burin, ajoutés depuis, n'existaient pas encore, notamment dans la longue robe d'Amadée, et il n'était pas difficile de conclure de là que, lorsque cette épreuve avait été tirée, Marc-Antoine n'avait pas mis la dernière main à son travail. M. Galichon voulut reconnaître le service que la Bibliothèque nationale venait de lui rendre, et, avec une générosité qui lui était habituelle, il offrit au département des estampes cette épreuve peut-être unique d'une des plus jolies pièces de l'œuvre de Marc-Antoine. Il

se réserva seulement le droit de faire reproduire au moyen de l'héliogravure cette estampe, dont il se dessaisissait si libéralement, en prévision d'un travail qu'il préparait de longue date sur l'œuvre de Marc-Antoine. La mort cruelle n'a pas permis qu'il mît à exécution ce projet. La planche héliographique est restée là, et si elle paraît aujourd'hui accompagnée de ces quelques lignes, c'est que nous avons tenu à constater une fois de plus, ici même, la clairvoyance en même temps que le rare désintéressement de l'ancien directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Cette estampe est d'ailleurs fort intéressante à faire connaître et parfaitement digne de l'estime que lui accordent les artistes et les amateurs; elle révèle des qualités d'un ordre assez élevé pour qu'il soit permis d'affirmer qu'elle a été dessinée par un peintre de grand mérite, peut-être bien par quelque élève de Raphaël. Les figures de l'*Austérité* et de l'*Amitié* rappellent, à s'y méprendre, quelques-unes de ces petites saintes que Marc-Antoine retraça au burin d'après des dessins authentiques du grand maître d'Urbin; aussi ne partageons-nous ni l'opinion de Bartsch, qui dit que cette planche a été vraisemblablement gravée d'après Francia, ni celle de Passavant qui dit formellement que Francia en fournit le dessin. Nous retrouvons ici une ampleur dans les draperies, une souplesse dans le modelé et une beauté dans l'agencement général des figures que ne nous semblent pas posséder d'ordinaire les œuvres du maître auquel Marc-Antoine eut coutume, à ses débuts, de demander ses modèles.

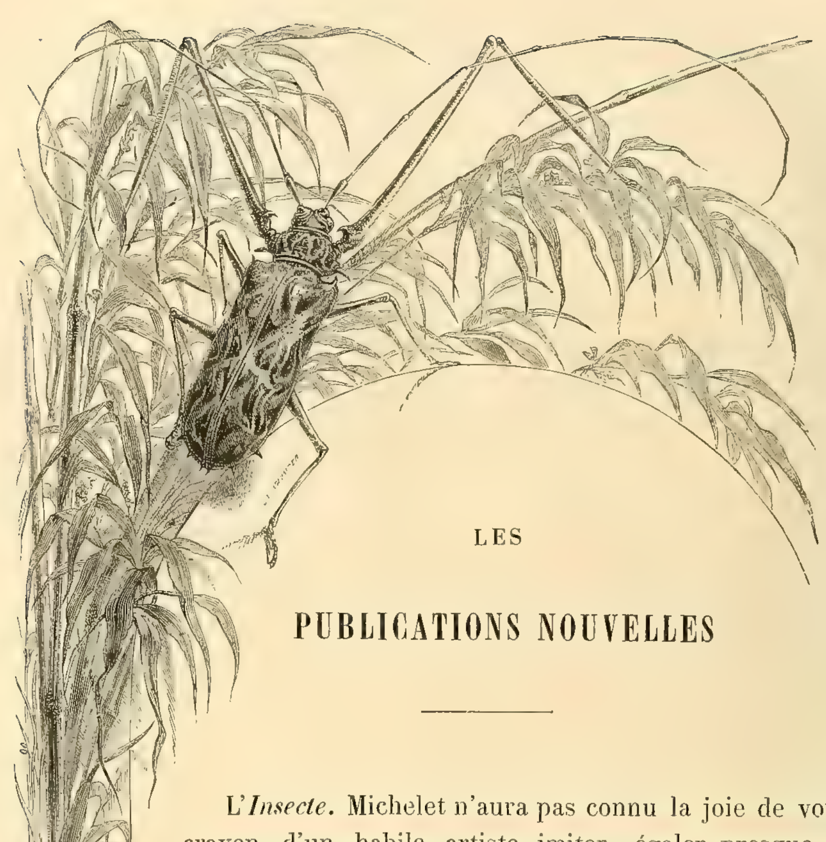
Puisque l'occasion nous est offerte de parler de cette estampe fort rare, nous en profiterons pour indiquer ses différents états. La bordure qui entoure la composition ne fut pas gravée dès l'origine. Heinecken prétend même que les épreuves, dans lesquelles la bordure se trouve, ont été retouchées par une main étrangère. Cette opinion, contredite déjà par Adam Bartsch, ne saurait être soutenue désormais, puisque l'épreuve généreusement donnée par M. Émile Galichon à la Bibliothèque nationale de Paris, quoique n'étant pas encore absolument terminée, possède déjà cette bordure et ne porte aucune trace de travaux exécutés postérieurement à l'époque où elle vit le jour pour la première fois. Nous avons dit plus haut en quoi consiste la singularité de l'épreuve dont nous donnons ici une reproduction fidèle. Les plis de la robe d'Amadée sont, dans la partie que frappe la lumière, indiqués par des tailles verticales, mais n'ont pas encore été modelés par l'artiste qui ajouta dans la suite, entre chaque pli, de petits traits parallèles destinés à enlever à ce vêtement de la dureté et de la lourdeur. Cette estampe, après avoir été publiée isolément, fut ensuite imprimée au-dessous du titre de l'ouvrage suivant :


AMADEVS
AVSTERITAS
AMITITIA
AMOR

Dialogus quē cōposuit R. P. D. Dn̄s Amadeus Berrutus Epūs Aug. Gubernator Rome... Impressum Rome prope Templum Diui Marci per Gabrielem Bononiensem. Ann. Hum. Red. M. D. XVII. XV. Kal. Junii sedente sanctissimo Leone X. Pontifice Max. Lorsque cette planche reçut cette destination, elle était déjà très-fatiguée et nécessita quelques retouches. Celles que l'on peut le plus aisément constater se remarquent dans la coiffure de l'*Amitié*, beaucoup plus longue dans cet état que dans les états précédents, et dans la partie du dos de l'*Amour*, située au-dessus des ailes où de gros traits fort maladroitement gravés ont remplacé le travail très-précis de Marc-Antoine. Outre ces différences, qui exigent pour être observées une comparaison que l'on n'est pas toujours à même de faire, il est bon de signaler que dans l'inscription placée au-dessous de la figure de l'*Amitié*, la faute d'orthographe qui existait dans les trois premiers états a été corrigée dans le quatrième sur lequel on lit : AMICITIA, et non, comme précédemment, AMITITIA. Il ne sera pas superflu d'ajouter que Corneille Bos a copié en contre-partie cette estampe dans des dimensions un peu réduites.

GEORGES DUPLESSIS.





LES

PUBLICATIONS NOUVELLES

L'*Insecte.* Michelet n'aura pas connu la joie de voir le crayon d'un habile artiste imiter, égaler presque, les magies de sa plume en s'appropriant la richesse de coloris, la recherche délicate et l'esprit d'analyse qu'il apportait dans ses poétiques études de la nature. Ce maître des maîtres dans les choses de patience, — car on peut bien lui retourner l'hommage qu'il rendait à Swammerdam, — eût été ravi de retrouver dans les dessins dont M. Giacomelli vient d'illustrer l'*Insecte* le commentaire parfait de son texte, plus encore, une seconde vision des tableaux qui l'avaient inspiré. Il eût admiré l'intelligence grande de l'artiste à saisir la physionomie spéciale des petits êtres qui font l'objet de son livre, ou pour mieux dire leur geste, car le mouvement seul donne une physionomie au monde des insectes; il eût été charmé du bonheur de ce crayon qui lui remettait sous les yeux, dans tout l'éclat de leurs costumes bigarrés, l'infime population qu'il avait dépeinte avec une admiration si bienveillante.

Le grand écrivain n'est plus, mais son œuvre va revivre d'une vie nouvelle dans les atours dont elle vient de s'enrichir. Les artistes qui ont collaboré à sa parure y ont mis tout leur talent, tous leurs soins;



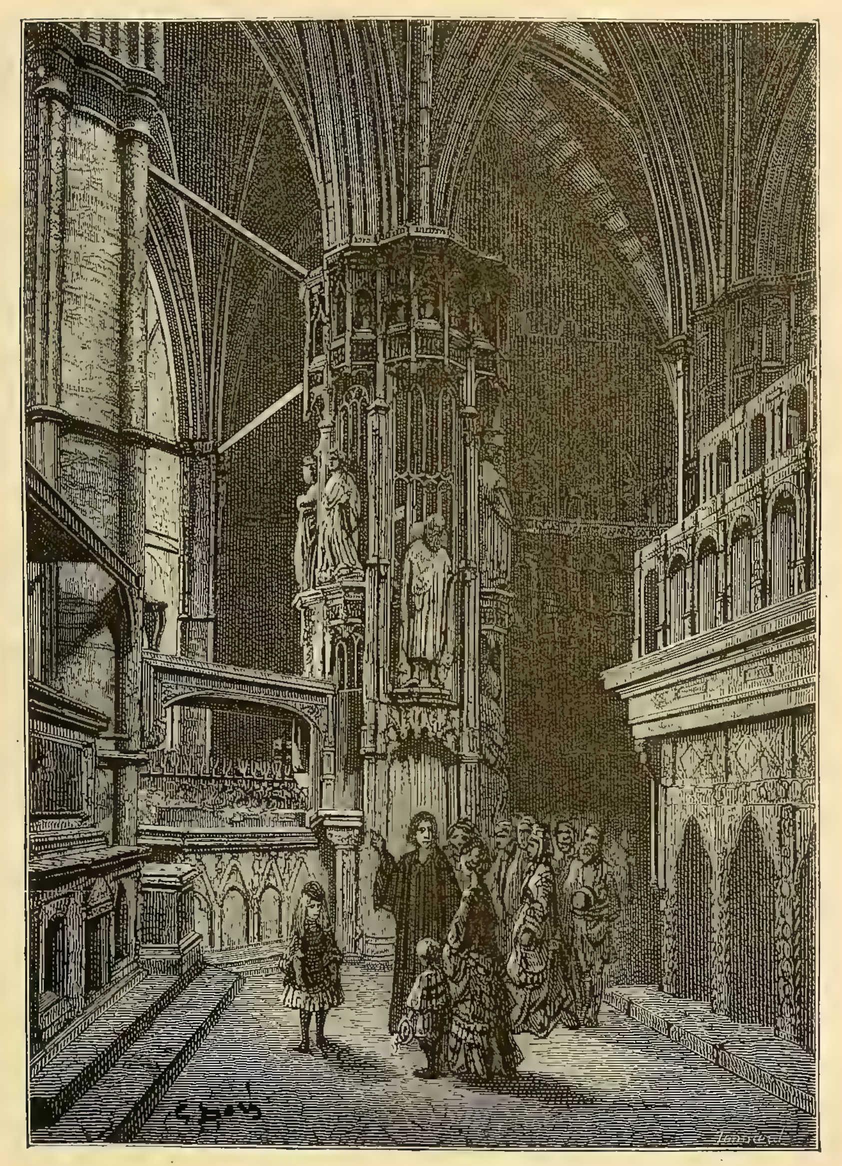
GRAVURE EXTRAITE DE L'INSECTE.

M. Giacomelli d'abord, et ses habiles graveurs MM. Méaulle, Pannemaker, etc.; c'est merveille de voir la puissance et le charme de coloration qu'ils ont trouvés sous leur burin ; le bois n'a jamais donné mieux dans ce domaine de l'illustration pittoresque où l'eau-forte seule peut le surpasser. Toutes ces richesses artistiques et littéraires sont exposés par la maison Hachette dans un cadre typographique d'un grand luxe : les éditeurs ont voulu que la fête des yeux fût complète.

Londres. Voici maintenant des merveilles d'un autre genre. De l'infiniment petit nous passons à l'infiniment grand, puisque telle est l'opinion que l'homme conçoit de lui-même. Mais qu'il est triste à voir le roi de la création quand on l'observe de près! M. Louis Enault n'a pas eu besoin de la loupe de Michelet pour étudier toutes les variétés de l'espèce; dans cette ruche humaine qui s'appelle Londres, il lui a suffi de jeter les yeux autour de lui : du même regard il a pu le contempler dans l'apogée de sa gloire et fouiller les abîmes de sa misère. La narration qu'il fait de cette ville étrange est le récit d'un artiste doublé d'un homme de cœur : le sentiment du pittoresque ne le captive pas au point de lui faire oublier que la famille humaine doit être vue sous d'autres aspects que ceux de la curiosité. Mais avant tout M. L. Enault est narrateur fidèle : habile romancier à ses heures, il s'est bien gardé d'inventer quand il avait un roman tout fait sous les yeux; on peut donc l'en croire.

A défaut du texte, l'illustration de *Londres* telle que G. Doré l'a comprise nous ferait suivre toutes les péripéties du drame : le décor raconte la pièce. D'abord la description du lieu où l'action se passe, les aspects de Londres, ses monuments, ses rues et la fourmilière humaine qui lui donne un caractère si particulier. Puis l'auteur entame l'action; les personnages entrent en scène. Pour ne pas attrister le regard dès les premiers pas, il débute par les tableaux riants : la grande vie à Londres et tous les aspects charmants de la beauté, de la jeunesse et de la fortune; plus loin, les joies populaires fusionnant avec les gaietés aristocratiques sur le terrain neutre des courses. Ici, le tableau s'assombrit déjà; l'apparition du haillon jette une note discordante dans la symphonie. Les scènes du travail nous ramènent à des idées plus sérieuses; l'auteur vient de nous montrer la récompense, il expose les moyens de l'obtenir. Malheur à ceux qui se trompent, que la lutte décourage ou que leurs forces trahissent! Nous les retrouvons parmi les vaincus, aux tableaux suivants : la faim, le vice et le crime se les disputent, et, guenilles humaines, ils traînent leur corruption physique et morale sous les dehors repoussants, quoique très-pittoresques, de ce qu'on a appelé la *misère physiologique*, — la consomption lente de l'être, l'autophagie.

Le peintre du Dante a bien vu cet enfer ; ajoutons que son talent, qui se complaît dans les nuages, était servi à souhait : à Londres le grand



L'ABBAYE DE WESTMINSTER.

Gravure extraite de l'ouvrage : *Londres.*

jour, c'est la nuit. Bien souvent le soleil, impuissant à percer les brumes de la Tamise, se retire honteux devant le bec de gaz, rival plus heureux

que lui dans la lutte contre les ténèbres. Le jour, les silhouettes fuient dans la lumière diffuse et se noient dans la buée; la nuit, elles accrochent en passant le rayon du réverbère qui accentue leurs ombres; la



RETOUR DES COURSES.

Gravure extraite de *Londres*.

forme en devient plus précise, la vision plus nette. Ce n'est pas G. Doré qui réclamera contre cet éclairage fantastique; il y trouve la réalisation de ses rêves, ce qu'il aime le mieux à rendre et ce qu'il rend le mieux. Gavarni, à Londres, était moins épris du pittoresque à outrance; ce grand philosophe allumait sa lanterne pour mieux voir à travers le masque

humain. La curiosité de G. Doré n'est pas aussi indiscrète. Que de choses pourtant il sait faire voir du bout de son crayon !



LA MARCHANDE DE FLEURS.

Gravure extraite de *Londres*.

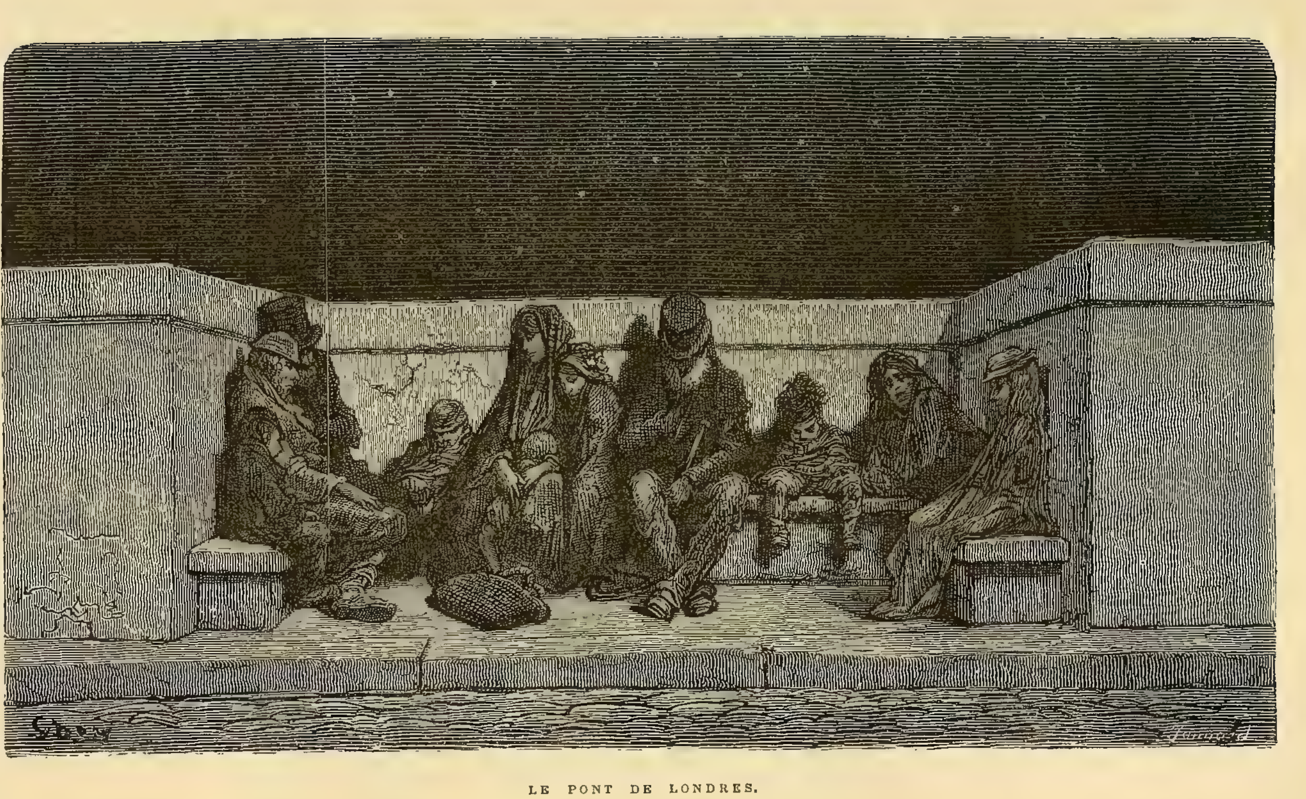
Nous n'étonnerons personne en disant que la peinture des élégances de Londres n'est pas la partie la plus heureuse de ce nouvel ouvrage.

G. Doré n'a rien du peintre de keepsake, et ce n'est pas un reproche à lui faire ; mais nous aimerions à lui voir un peu de cette grâce souveraine que M. Claude sait si bien restituer à ses modèles de prédilection, les amazones de Rotten Row. Ces réserves faites, nous sommes heureux de constater le nouveau succès qui attend le fécond artiste : il est incontestable que certains grands dessins du *Londres* compteront parmi ses meilleurs, notamment la *Promenade dans le préau*, le *Joueur d'orgue*, la *Ronde de police*, la *Lecture de la Bible*, etc. Quant à l'ensemble de la publication, il ne mérite que des louanges, et c'est bien une édition de grand luxe, comme l'annoncent MM. Hachette.

Nous ne dirons rien cette année du *Tour du monde* ni du *Journal de la Jeunesse* ; nos lecteurs connaissent depuis longtemps ces deux excellents journaux ; nous nous bornerons à constater leur succès toujours croissant, et ce n'est que justice rendue au double mérite du texte et de l'image. Mais nous ne voulons pas quitter la maison Hachette sans attirer l'attention sur une publication de haute importance qu'elle vient d'éditer pour le plus grand honneur de la typographie française et des artistes éminents dont elle réclame le concours.

Le *Livre de Ruth* est le propre frère de ces fameux *Évangiles* de Bida qui ont fait l'étonnement et l'admiration des hommes les plus entendus dans l'art de Gutenberg. La *Gazette des Beaux-Arts* se propose de raconter un jour, par le menu, tous les mystères de cette édition unique au monde ; quelques mots seulement au sujet des obstacles typographiques qu'il a fallu surmonter. La même feuille de papier a dû passer huit fois sous la presse, après avoir été soumise à huit trempages successifs. Quant à la question des repères, elle a présenté des difficultés inouïes ; on peut s'en rendre compte facilement. En regardant une feuille par transparence, on voit que le filet rouge qui encadre les pages du *recto* se confond absolument avec son congénère du *verso* : cette superposition mathématique de deux lignes à travers une feuille de papier que l'humectation rendait élastique, est un véritable tour de force, si l'on considère surtout qu'elle s'effectue dans toute la longueur d'un in-folio.

Le *Livre de Ruth* est extrait de la sainte Bible ; on a pris la traduction de Lemaistre de Sacy, et c'est l'éminent artiste des *Évangiles* qui l'a illustrée de neuf grandes compositions, de têtes de chapitre et de culs-de-lampe. Les dessins de Bida sont empreints d'un profond sentiment biblique que n'affaiblit nullement, à nos yeux, la tendance du maître à *humaniser* un sujet sacré, par la recherche de la couleur locale et de l'exactitude historique des types et du costume. Ils ont été

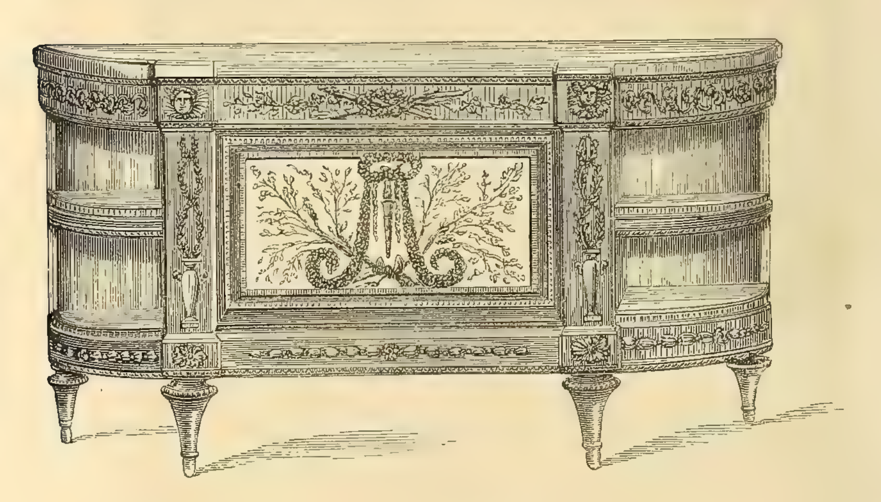


LE PONT DE LONDRES.

Gravure extraite de l'ouvrage édité par MM. Hachette.

gravés par les meilleurs aquafortistes : MM. Boilvin, Courtry, L. Flameng, Hédouin, Laguillermie, Lalauze, Le Rat et Waltner, tous noms bien connus des lecteurs de la *Gazette* et dont il serait superflu de faire ici l'éloge. Bida a gravé lui-même un de ses dessins d'une pointe fine et sûre d'elle-même comme son crayon.

Il est une autre publication dont nous nous bornerons à signaler l'importance, laissant à M. A. Darcel le soin de l'analyser dans la *Gazette*, avec une compétence que nous n'avons pas : c'est une édition nouvelle de la *Jeanne d'Arc* de M. H. Wallon. Les éditeurs ont fait de cette



DRESSOIR DE L'ÉPOQUE DE LOUIS XVI, AU MUSÉE DU LOUVRE.

Gravure de l'*Encyclopédie*.

excellente étude une œuvre de premier ordre en l'illustrant de 150 gravures et de 15 chromolithographies. Tout ce qui de près ou de loin a trait à l'histoire de l'héroïne, dans les monuments de l'art, y a trouvé place.

Elle contient en outre : des éclaircissements sur les *Armes et Vêtements militaires* du temps, accompagnés de figures descriptives; une *Carte de la France féodale*, par M. Aug. Longnon, travail neuf et d'importance capitale pour l'histoire du xve siècle; une étude sur le *Culte rendu à Jeanne d'Arc dans la littérature* en France et à l'étranger : on sait que, du vivant de Jeanne, sa mission merveilleuse a été représentée au théâtre; enfin des fac-simile de *Lettres de Jeanne d'Arc*.

MM. Firmin Didot ont eu la bonne pensée de mettre ce livre à un



ROBE IMPÉRIALE CHINOISE.

(Encyclopédie.)

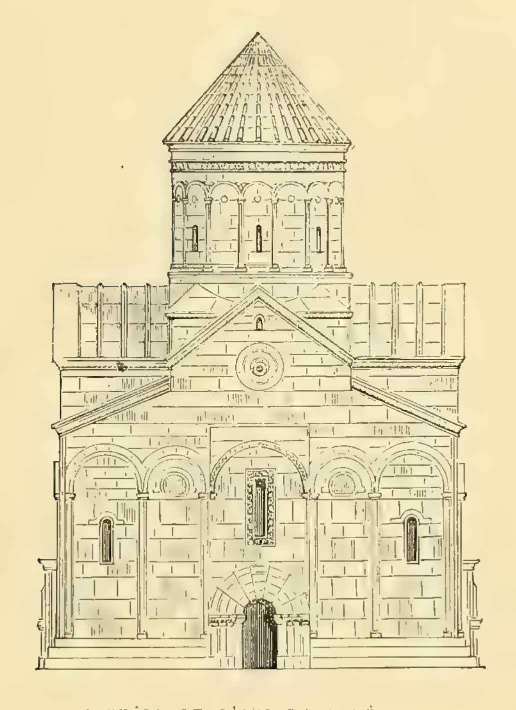
prix très-raisonnable, pour conserver à une histoire de Jeanne d'Arc le caractère de popularité qu'il doit avoir; leur intention a été comprise mieux encore qu'ils ne pouvaient s'y attendre, car la première édition, à sept mille exemplaires, a été épuisée... avant la mise en vente. C'est un résultat inouï en librairie.

L'*Encyclopédie des Beaux-Arts plastiques*, éditée par M. Furne, est un de ces ouvrages bénis que l'on a appelés la providence des gens de lettres et des artistes; elle a été écrite par un homme qui sait, car il faut savoir pour écrire des résumés — résumé veut dire condensation, or on ne condense pas le vide. — M. Aug. Demmin n'a pas la prétention d'instruire les savants, il le dit lui-même. Toute son ambition se borne à présenter une histoire de l'art, complète dans sa concision et appuyée d'une quantité immense de documents dessinés; ceci augmente considérablement la portée de l'ouvrage, car, en pareille matière, un simple croquis en dit plus long que vingt pages de la plus savante description. Bien que ne briguant pas la faveur des spécialistes, cette encyclopédie est beaucoup plus qu'un *Dictionnaire de la conversation* concernant les arts plastiques. Les matières ne sont pas disposées par ordre alphabétique, et il a fallu pour les exposer méthodiquement que l'auteur se mît en frais d'une esthétique d'ensemble; sans faire œuvre de partisan, il n'a pas cru devoir s'abandonner complétement aux douceurs de l'éclectisme; il a ses préférences et ne cherche pas à les dissimuler, mais son livre n'est fermé à aucune des manifestations du beau, d'où qu'elle vienne. Ce n'est pas seulement un avantage pour le lecteur mondain qui aime volontiers les idées toutes faites, la digestion intellectuelle toute préparée, l'artiste sera bien aise d'avoir sous la main un recueil de documents bien choisis et classés par ordre chronologique; il y pourra suivre les développements de l'objet de son étude et les transformations opérées par la succession des âges. L'*Encyclopédie* lui sera d'un précieux secours pour contrôler la vérité historique de la mise en scène et des accessoires, et pour éviter les anachronismes qui déparent si souvent des œuvres de mérite. Nous n'ignorons pas que des hommes du plus grand génie ont tenu en maigre estime les enseignements de l'histoire, mais ce n'est pas une raison pour qu'on soit tenté de les suivre dans cette voie.

L'*Encyclopédie* a donné ses grandes entrées aux quatre sections capitales de l'art : l'architecture, la peinture, la sculpture et la gravure. Ce n'est que de raison. Il nous semble également que les arts plus modestes qui confinent à l'industrie ont été accueillis avec une importance suffisante pour remplir le but de l'auteur qui est de renseigner sur la

physionomie de tous les objets d'art aux différentes époques de l'histoire : le costume seul est à peine effleuré; cette omission nous paraît d'autant plus regrettable que l'auteur aurait pu sans inconvénient lui réserver la place qu'il consacre à des objets dont la relation avec les arts plastiques est bien éloignée : les aérostats et les machines à vapeur, par exemple.

M. Aug. Demmin fera bien de compléter son œuvre à ce point de vue;



CATHÉDRALE D'ANI EN ARMÉNIE.

Encyclopédie des Beaux-Arts plastiques de M. Aug. Demmin.

le titre qu'il a choisi l'y oblige, et du reste l'aspect même de l'ensemble ne peut qu'y gagner, car le troisième volume est de proportions bien modestes si l'on considère l'ampleur des deux premiers. Il y a place pour quelques fascicules de plus qui satisferont à la fois l'œil et l'esprit : il ne faut pas qu'on dise c'est trop ou trop peu, en parcourant cet excellent ouvrage.

Puisque nous avons parlé Encyclopédie d'art, on nous permettra de revenir un instant à la maison Hachette, où se trouvent toute une série de petits livres bien faits et bien illustrés dont l'assemblage méri-

terait le même titre, si les éditeurs ne les avaient déjà rendus populaires sous le nom de *Bibliothèque des merveilles*. Si nous voulons citer des noms d'auteur, nous entrons en plein pays de connaissance; en effet, les trois volumes consacrés à la *Céramique* sont de notre regretté collaborateur Albert Jacquemart. — Ils ont été appréciés comme ils le méritent dans la précédente livraison de la *Gazette*, par M. A. Darcel; — la *Peinture* et la *Sculpture* ont été traitées par M. Louis Viardot, la *Gravure*, M. G. Duplessis, trois noms bien anciennement connus dans cette revue. En y joignant *les Armes et les Armures* de M. P. Lacombe, la *Verrerie* de M. A. Sauzay, l'*Architecture* de M. A. Lefèvre, on pourra composer avec ces dix petits volumes les éléments principaux d'une bonne encyclopédie mondaine des choses de l'art; le reste ne se fera pas longtemps attendre : l'intelligente activité des éditeurs nous en est un sûr garant.

ALFRED DE LOSTALOT.



BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE SECOND SEMESTRE DE L'ANNÉE 1875[1].

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

L'art khmer. Étude historique sur les monuments de l'ancien Cambodge, avec un Aperçu général sur l'architecture khmer, et une liste complète des monuments explorés; suivi d'un Catalogue raisonné du Musée Khmer de Compiègne, par le comte de Croizier. Paris, Leroux, 1875; in-8 de 142 pages, avec des gravures et une carte.

Les Arts dans l'Italie ancienne, par Biéchy. Limoges, Barbou frères, 1875; in-12 de 142 pages, avec gravures.

Bibliothèque chrétienne et morale.

Études sur les arts au moyen âge, par Prosper Mérimée, de l'Académie française. Paris, Michel Lévy, 1875; in-18 de 383 pages. Prix: 3 fr. 50.

Bibliothèque contemporaine.

Esquisse d'une histoire de l'architecture classique, par Ernest Vinet, bibliothécaire de l'École des Beaux-Arts. Paris, A. Lévy, 1875; in-8 de 33 pages. Prix : 1 franc.

Handbook to the History of painting, the Italian, German, Flemish aud Dutch Schools; based on the work of Kugler. New and revised edition. London, Murray, 1875; 4 vol. crown 8, with 200 illustrations.

Nouvelles Archives de l'Art français. Recueil de documents inédits, publiés par la Société de l'histoire de l'Art français. Années 1874-1875. Nogent-le-Rotrou, impr. de Gouverneur; Paris, Baur, 1875; in-8 de VIII et 529 pages.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome VIII, page 559; tome IX, page 581, et tome X, page 572.

Les Artistes en Béarn avant le XVIIIe siècle. Notes et documents recueillis par Paul Raymond. Pau, Ribaut, 1875; in-8, de 193 pages.

Extrait, tiré à 400 exemplaires, du *Bulletin de la Société... de Pau.*

La Peinture et ses écoles, par A. d'Augerot. Limoges, Barbou frères, 1875; in-8 de XLIX et 76 pages.

Bibliothèque chrétienne et morale.

Histoire de la peinture, par Alphonse d'Augerot. Limoges, Barbou, 1875; in-8 de 122 pages, avec figures.

Bibliothèque chrétienne et morale.

Storia dell' arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa, scritta dal P. Raffaele Garrucci e corredata della Collezione di tutti i monumenti di pittura e scultura incisi in

1. Voir les précédents volumes de la *Gazette des Beaux-Arts.*

rame su cinquecento tavole. Paris, A. Durand et Pedone-Lauriel, 1875; 19 livraisons petit in-1°.

On annonce 100 livraisons, au prix de 5 fr. l'une.

Trois Études sur l'Art chrétien : 1° à propos de deux tableaux du Musée de Grenoble : Gaspard de Crayer et l'École flamande ; 2° Bernardino Luini ; 3° La Chapelle de San Brizio à Orvieto, par Léonce Mesnard. Grenoble, Prudhomme-Dauphin et Dupont, 1875; in-8 de 95 pages.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Recueil de statuts et documents relatifs à la corporation des tapissiers, de 1258 à 1875, par M. J. Deville. Paris, Chaix, 1875; grand in-8 de 408 pages.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 31 juillet 1875 un article signé A. D. (Alfred Darcel).

Du Principe de l'art et de sa destination sociale, par P.-J. Proudhon. Nouvelle édition. Paris, Librairie internationale, 1875; in-8 de VII et 384 pages. Prix : 3 fr. 50.

Laocoon, par Lessing. Édition classique, précédée d'une Notice littéraire par Grimm. Paris, Jules Delalain, 1875; in-18 de XX et 243 pages.

Discours de réception de M. Jules Hédou, prononcé à la séance du 25 juin 1875 de l'Académie... de Rouen. Paris, impr. de Cagniard, 1875 ; in-4 de 31 pages.

De la nécessité de relever le goût en province, et spécialement de créer à Rouen un Cabinet d'estampes et de dessins et une bibliothèque consacrée exclusivement aux beaux-arts.

Les Arts et l'Industrie, par Édouard Cousin. Cherbourg, Feuardent, 1875; in-8 de 4 pages.

L'Art dans l'industrie, par B. Roger. Amiens, Yvert, 1875; in-8 de 23 pages.

Annuaire de l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs. 1875, 31e année. Paris, rue de Bondy, 68, 1875; in-8 de 120 pages.

Vente de livres d'histoire et de littérature. Ouvrages sur les Beaux-Arts, les pierres gravées, les camées et les médailles, provenant de la bibliothèque de M. Leturcq, dont la vente a eu lieu le 7 juin 1875. Paris, Chasles, 1875; in-8 de 19 pages.

138 numéros.

Des Réformes à apporter à la législation sur les dessins et modèles de fabrique, par Rodolphe Rousseau. Paris, Cotillon, 1875 ; in-8 de 24 pages.

Extrait de la *Revue critique de législation et de jurisprudence*.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective. Architecture, etc.

L'A B C du dessin. Jouet, dédié au premier âge, par Félix Robaut. Douai, Dutilleux, 1875; in-8 oblong de 54 pages.

Tout le monde dessinateur. Théorie des proportions du corps humain, par A. Fautras, statuaire. Paris, Dentu, 1875; in-16 de 29 pages, avec 13 planches. Prix : 3 francs.

Théorie pratique de la Perspective à l'usage des artistes peintres, par V. Pellegrin. Paris, Lacroix. 1875; in-8 de 90 pages avec planches.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 23 octobre 1875 un article signé A. de L.

Traité d'aquarelle, par Armand Cassagne, peintre. Paris, Fouraut et fils, 1875; in-8 de XI et 292 pages.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 31 juillet 1875 un article signé A. de L.

Traité méthodique de l'aquarelle et du lavis appliqués à l'étude de la figure en général, du portrait d'après nature, du paysage, de la marine, des animaux, des fleurs et des papillons, par Goupil, élève d'Horace Vernet. Paris, Renauld, 1875; in-8 de 79 pages.

Bibliothèque du progrès et de l'art vulgarisateur du beau.

III. — ARCHITECTURE.

Conférences de M. César Daly, directeur de la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, à la session de 1873 du Congrès des architectes français. Paris, Ducher, 1875; gd in-8 de 32 pages.

Extrait des *Annales de la Société centrale des architectes*.

Ancient and Mediæval Architecture, by James Fergusson, F. R. S. A new and revised edition. London, Murray, 1875; 2 vol. in-8, with 1000 illustrations.

The gothic Architecture of Italy, chiefly in brick and marble, with notes of recent visits to Aquileia, Udine, Vicenza, Ferrara, Bologna, Modena and Vercelli, by George Edmund Street, R. A. Second and revised edition. London, Murray, 1875; royal 8, with 130 illustrations.

Traité d'architecture. 1re partie. Art de bâtir. Études sur les matériaux de construction et les éléments des édifices, par M. Léonce Raynaud, inspecteur général des ponts et chaussées. 4e édition. Paris, Dunod, 1875; in-4 de IX et 605 pages, avec un atlas in-f° de 87 planches.

Architecture rurale. Traité des constructions rurales, par Ernest Bosc, architecte. Paris, Vve A. Morel, 1875; in-8 de XIII et 509 pages, avec 8 planches.

Encyclopédie générale de l'architecte-ingénieur.

Les Anciennes Maisons de Bruges, dessinées d'après les monuments originaux, par Charles Verschelde, architecte à Bruges. Paris, Ducher et Cie, 1875; 40 planches, accompagnées d'un texte historique et d'une description de chaque planche. Prix: 20 fr.; sur chine : 30 francs.

Description de la cathédrale de Nîmes, par Mgr Fléchier (1693); publiée pour la première fois et annotée par A. de Lamothe, archiviste du Gard. Nîmes, Grimaud, 1875; in-8 de 38 pages.

Études sur l'architecture religieuse de l'Agenais, du Xe au XVIe siècle, par G. Tholin, archiviste du département de Lot-et-Garonne. Agen, J. Michel et Medan, 1875; in-8 avec 32 planches gravées. Prix : 10 francs.

Les Projets primitifs pour la basilique de Saint-Pierre de Rome, par Bramante, Raphaël Sanzio, Fia Giocondo, le Sangallo, etc., publiés pour la première fois en fac-similés, avec des restitutions nombreuses et un texte, par le baron Henry de Geymüller, architecte. 1re livraison. Paris, Baudry, 1875; in-4 de 13 pages à 2 colonnes, avec 9 planches in-f°.

L'Église et le Monastère du Val-de-Grâce — 1645-1665 — par V. Ruprich-Robert, architecte du gouvernement. Paris, Vve A. Morel, 1875; g^d in-4 de II et 125 pages, avec vignettes et 15 planches gravées. Prix : 30 francs.

Histoire et description de ce monument, suivie de détails biographiques sur la vie et les ouvrages des divers artistes qui ont contribué à la construction et à l'achèvement de l'édifice.

Arc de triomphe du Carrousel, édifié par Percier et Fontaine, architectes, gravé d'après leurs dessins par Louis-Pierre Baltard; précédé d'un Aperçu sur les monuments triomphaux, rédigé par Fontaine, et d'une Notice sur l'arc du Carrousel, tirée presque entièrement de ses mémoires manuscrits. Paris, Claye, 1875; in-f° de III et 20 pages, avec 24 planches.

Palais de Versailles. Paris, 50, rue Montmartre, 1875; in-8 oblong de 31 pages, avec plan.

Palais et Jardin de Trianon. Paris, 50, rue Montmartre, 1875; in-8 oblong de 31 pages, avec plan

Parc de Versailles. Paris, 50, rue Montmartre, 1875; in-8 oblong de 11 pages, avec plan.

Le Bois de Boulogne architectural, choix de constructions élevées dans son enceinte, sous la direction de M. Alphand, ingénieur en chef, par M. Davioud, architecte. 2e édition, revue et augmentée d'un texte historique et descriptif. Paris, A. Lévy, 1875: petit in-f° de 19 pages, avec 22 chromolithographies et 16 planches gravées sur acier. Prix : 50 francs.

Palais de la Bourse de Marseille, par Pascal Coste, architecte, correspondant de l'Institut. Marseille, Olive, 1875; in-8 de 12 pages.

Extrait de la *Revue de Marseille et de Provence.*

Historique de la construction du théâtre de Provins, offert à la ville par M. Victor Garnier, ancien maire de Provins; suivi d'une lettre à un vieux camarade, donnant un abrégé de la vie du donateur. Paris, Chamerot, 1875; in-8 de 154 pages, avec 1 planche.

De l'Architecture des jardins, étude par M. Jean Darcel, ingénieur en chef des ponts et chaussées. Paris, 1875; in-8 de 82 pages, avec planches.

Extrait des *Annales des ponts et Chaussées.* — Voir dans la *Chronique des Arts,* du 11 septembre 1875, un article signé A. D. (Alfred Darcel).

Album du paysagiste pour l'arrangement des parcs et des jardins, par le vicomte de Courval. Paris, Rothschild, 1875; in-f° de 8 pages avec 23 planches. Prix : 25 francs.

IV. — SCULPTURE.

Deux Bas-Reliefs gaulois du Musée de Metz. par M. Ch. Abel. Nancy, Réau, 1875; in-8 de 11 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie de Metz.*

Le Grand Art chrétien. Opinion de la presse sur la célèbre statue de saint François d'Assise, copiée par M. Zacharie Astruc et reproduite en marbre, bronze et bois, par MM. Christofle et Cie. Paris, imprim. de Claye, 1875; in-8 de 64 pages.

La Statue miraculeuse de Notre-Dame-du-Port, par M. l'abbé Chardon. Clermont-Ferrand, Thibaut, 1865; in-18 de 168 pages, avec gravure.

Le Groupe en marbre de l'église Notre-Dame à Bruges, par F. Reiset. Paris, De Mourgues frères, 1885; in-8 de 8 pages.

Voir la *Chronique des Arts* des 11 et 25 septembre, 9 et 23 octobre 1875.

Sur les Sculptures en bois attribuées à Bagard, par M. Lucien Wiener, conservateur adjoint du Musée lorrain. Nancy, Crépin-Leblond, 1875; in-8 de 12 pages.

Extrait du *Journal d'archéologie,* juillet 1874.

Une Statue de Louis XV, exécutée par J.-B. Lemoyne, pour la ville de Rouen, par Louis Courajod. Paris, Menu, 1875; g^d in-8 de 15 pages.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*. (Voir plus haut, pages 44-45.)

A propos de la colonne Vendôme restaurée, moins le couronnement, et de la statue élevée à Jeanne d'Arc près des Tuileries, par Eugène Lévêque. Bernay, Vve Lefèvre, 1875; in-12 de 13 pages.

Érection d'une statue à M. le marquis de Chasseloup-Laubat, le 13 septembre 1874, à Marennes. Nancy, Berger-Levrault, 1875; in-8 de 8 pages, avec gravures.

Extrait de la *Revue maritime et coloniale*.

Lettres de M. Léon Chédeville, sculpteur, grand prix de l'Union centrale, en 1869, à M. Guichard, ancien président de l'Union centrale. Paris, place des Vosges, 3, 1875; in-8 de 72 pages, avec 2 eaux-fortes et des gravures dans le texte.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions

Notes sur les couleurs antiques trouvées à Autun et au mont Beuvray, par Henri de Fontenay, ingénieur des arts et manufactures. Autun, Dejussieu, 1875; in-8 de 38 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société éduenne*, nouvelle série, tome III.

La Danse macabre, composée par Jehan Gerson, peintre, en 1425, au cimetière des Innocents. Fac-simile de l'édition de 1484, précédé de recherches par l'abbé Valentin Dufour, Parisien. Paris, Willem, 1875; in-4 de 23 pages.

Notice sur l'esquisse originale de la Fresque de Raphaël d'Urbin, au palais de la Farnesina, représentant le triomphe de Galatée, par G. Giacometti. Paris, Lemerre, 1875; g^d in-8 de 24 pages.

Chef-d'œuvre de la peinture flamande au XVe siècle. Monographie. Le Jugement dernier, retable de l'hôtel de ville de Beaune, par M. J.-Baptiste Boudrot, aumônier de l'Hôtel-Dieu. Beaune, Batault-Morot, 1875; in-4 de 60 pages, à 2 colonnes, avec 2 eaux-fortes.

Rapport sur le tableau de saint André, copié d'après le Dominiquin, donné par le cardinal Fesch à l'église de Saint-Jean, par Louis Guillard. Lyon, Riotor, 1875; in-8 de 7 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie... de Lyon*.

Vénus, à propos du tableau de Cabanel, par Ali Vial de Sabligny. Paris, Fotheringham, 1875; in-8 de 3 pages.

Musée de Chartres. Notice des peintures, dessins et sculptures. 2e édition. Chartres, Garnier, 1875; in-8 de IV et 97 pages.

Nomenclature des objets d'art composant le musée de Marseille, suivie d'un Essai historique sur ce musée, par Bouillon-Landais, conservateur. 2e édition. Marseille, Cayer, 1875; in-8 de 63 pages.

Le Portrait d'homme du musée de Montpellier, par Louis Gonse. Paris, Claye, 1875: g^d in-8 de 8 pages, avec une gravure.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*. (Voir plus haut, pages 114-119.)

Musée des antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye. La Céramique, par H.-A. Mazard. Saint-Germain, Lancelin, 1875; in-12 de 336 pages, avec 6 planches.

Extrait, tiré à 100 exemplaires, de l'*Industriel de Saint-Germain-en-Laye*.

Notes sur les Musées nationaux, par M. Reiset. Paris, Mourgues frères, 1875; in-8 de 28 pages.

Voir la *Chronique des Arts* du 22 juin 1875.

Le Musée national du Louvre et la Note de M. F. Reiset, par Louvrier de Lajolais. Paris, Claye, 1875; in-4 de 12 pages.

Extrait de l'*Art*.

Notice des peintures, sculptures et dessins de l'École moderne exposés dans les Galeries du musée national du Luxembourg. Paris, Mourgues frères, 1875; in-12 de 110 pages. Prix : 0^f,75.

Liste des dons faits au musée de Troyes pendant l'année 1873, avec les noms des donateurs, par Jules Ray, l'un des conservateurs du musée. N° 12. Troyes, Dufour-Bouquot, 1875; in-8 de 8 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société académique de l'Aube*.

Notice descriptive de l'intérieur du palais de Trianon et Catalogue des peintures, sculptures, objets d'art et d'ameublement exposés dans les appartements, par Alexandre Monavon, régisseur du palais de Trianon. Versailles, Duboscq et Thésé, 1875; in-8 de 42 pages.

Ville d'Arras. Catalogue de l'Exposition départementale de l'Union artistique du Pas-de-Calais. 1875. Arras, Vve Alph. Brissy, 1875; in-8 de 44 pages.

Exposition des Amis des arts de l'Aube. Salon de 1875. 1re livraison. Troyes, Dufonr-Bouquot. 1875; in-4 de 12 pages.

Société des Amis des arts de Bordeaux. Vingt-troisième exposition. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture,

gravure et lithographie des artistes vivants, exposés dans les salons de la Société, le 28 mars 1875. Bordeaux, Gounouilhou; in-12 de 76 pages.

Le Salon havrais. 1875. Souvenir critique de l'Exposition des Beaux-Arts, organisée sous le patronage de la Société nationale havraise d'Études diverses. Texte par Hippolyte Fenoux, reproductions photographiques de la maison Émile Tourtin. Le Havre, Santallier, 1875; in-4 de VIII et 81 pages, avec 9 planches.

Catalogue des objets d'art ancien exposés du 5 septembre au 10 octobre 1875, par la Société des arts réunis de Laval, 2e année, dressé par M. H. de La Broise. Laval, Moreau, 1875; in-12 de 111 pages.

Catalogue des œuvres modernes, exposées du 5 septembre au 10 octobre 1875, par la Société des arts réunis de Laval, 2e année. Laval, Moreau, 1875; in-12 de 84 pages.

Le Salon. Revue générale de l'Exposition de la Société des Amis des arts de Lyon, d'après les notes critiques d'un comité d'artistes et de gens de lettres, par Francisque Greppo. 2e année. 1875. Lyon, Jevain, 1875; in-4 de 86 pages, avec 7 photographies. Prix . 12 fr.

Notice sommaire des tableaux et objets d'art, exposés dans les salons de l'hôtel de ville de Nancy, en 1875, au profit des Alsaciens-Lorrains, émigrant en Algérie. 1re, 2e et 3e éditions. Nancy, Réau, 1875; in-12 de 143 pages. Prix : 1 fr. 50.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 17 juillet 1875, un article de M. Alfred Darcel.

Exposition rétrospective de Nancy. Impressions et souvenirs, par E. Auguin, ingénieur civil des mines. Nancy, Crépin-Leblond, 1875; in-8 de 464 pages. Prix : 4 francs.

Voir plus haut, pages 268-288, un article de M. Alfred Darcel.

Catalogue des tableaux, sculptures, émaux, pastels, dessins, gravures, lithographies, porcelaines, faïences et objets d'art, composant la loterie artistique bretonne exposée à Nantes et à Rennes, en avril et mai 1875. Rennes, Leroy fils, 1875; in-12 de 77 pages. Prix : 0f,60.

L'Exposition d'Alsace-Lorraine, par M. Le Brun d'Albane, président de la Société académique de l'Aube, Troyes, Dufour-Bouquot, 1875; in-8 de 87 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société académique de l'Aube*, tome XXXIX, 1875.

Les Artistes du Nord au Salon de 1874, par Albert Devienne. Lille, Petit, 1875; in-12 de 63 pages.

Les Artistes picards au Salon de 1874, par Gustave Le Vavasseur. Amiens, Delattre-Noël, 1875; in-8 de 15 pages.

Extrait de la *Picardie*.

La Picardie au Salon de 1874, par M. A. Gabriel Rembault. Amiens, Jeunet, 1875; in-16 de 43 pages.

Extrait du *Journal d'Amiens* du 12 juin 1874.

Salon de 1875. Peinture et Sculpture, par M. Anatole de Montaiglon. Aquarelles, Dessins et Gravures, par M. Louis Gonse. Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, Detaille, 1875, très-grand in-8 de 108 pages, avec cinq planches tirées à part et 36 gravures dans le texte.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, juin, juillet, août 1875, tiré à part à 10 exemplaires sur papier de Hollande et à 90 exemplaires sur le papier de la *Gazette*, dont 50 seulement seront mis en vente. — On y a ajouté une Table des gravures, des personnes, des sujets et des lieux.

Mémento du Salon de peinture, de gravure et de sculpture, en 1875, indiquant les œuvres les plus remarquables exposées au Palais de l'Industrie, par A. de La Fizelière. Paris, Jouaust, 1875, in-16 de VIII et 71 pages. Prix : 1 franc.

Il y a des exemplaires sur papier de Hollande, sur chine et sur whatman.

Voir la *Chronique des Arts* du 22 mai 1875, page 189.

Voyage au pays des peintres. Salon de 1875, par Mario Proth. Paris, Vaton, 1875; in-8 de 115 pages, avec 9 dessins autographes de MM. Albert Lefeuve, d'Alheim, Amy, Bastien-Lepage, Henry Cros, J.-P. Laurens, Lhermite, Léonce Petit, Frédéric Regamey. Prix : 3 fr. 50.

Salon de 1875, par Amédée Besnus. Préface de M. Eugène Montrosier. Paris, Alcan Lévy, 1875; in-8 de 48 pages.

Tiré à 100 exemplaires.

Diogène au Salon, revue de l'Exposition des Beaux-Arts, 1875, par Dio. Paris, Richard-Berthier, 1875; in-12 de 24 pages. Prix : 0f,50.

Coup d'œil sur le Salon de 1875, par Gaston Joliet. Dijon, impr. de Jobart, 1875; in-8 de 16 pages.

Extrait du Supplément du *Bien public* du 29 mai 1875.

Le Salon de 1875, par P. de La Flécherye. Paris, impr. de Balitout, 1875; in-18 de 164 pages.

Extrait du *Monde*.

Salon de 1875. De l'Art et des Artistes de mon temps, par Th. Véron. 2e édition. Poitiers et Paris. 1875; in-12 de 128 pages.

Le Salon, sonnets, par Adrien Dézamy. Premiers dizains. Paris, Alcan-Lévy, 1875; in-8 de 15 pages. Prix : 1 franc.

On annonce cinquante sonnets, divisés en cinq dizains.

Le Franc-Comtois au Salon de 1875, par Victor Waille. Lons-le-Saulnier, Gauthier frères, 1875; in-8 de 56 pages.

Extraits des *Mémoires de la Société d'émulation du Jura.*

Les Artistes normands au Salon de 1875, par A. R. de Liesville, membre de la Société française de numismatique et d'archéologie. Paris, Champion, 1875; in-8 de 90 pages.

Tiré à 156 exemplaires, dont 50 sur papier vergé.

Monsieur Alphonse Legros au Salon de 1875. Note critique et biographique, par A.-P. Malassis. Paris, Rouquette, 1875; in-4 de 12 pages, avec 3 gravures du maître.

Tiré à 200 exemplaires sur papier vergé.

Exposition libre des œuvres d'art refusées au Salon de 1875. Paris, Vve Édouard Vert, 1875; in-8 de 24 pages.

On trouvera dans la *Chronique des Arts* la Bibliographie des articles sur le Salon qui ont paru dans les journaux quotidiens et dans les recueils périodiques.

Liste des œuvres d'art exposées par la ville de Paris. École des Beaux-Arts. Juillet 1875. Paris, A. Chaix, 1865; in-12 de 69 pages.

Voir la *Chronique des Arts* du 17 juillet 1875.

Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. Documents concernant l'Exposition de 1876. Paris, 3, place des Vosges, 1875; g^d^ in-8 de 36 pages.

Livret explicatif des travaux historiques représentant les épisodes civils et militaires de Paris pendant le siége. 1870-1871. Paris, Pillet fils aîné, 1875; in-8 de VI et 80 pages.

Exposition de l'œuvre de Corot à l'École nationale des Beaux-Arts, quai Malaquais. Catalogue précédé d'une Notice biographique, par M. Philippe Burty. Paris, 1875; g^d^ in-18 de 72 pages, avec 1 photographie. Prix : 1 franc.

VI. — GRAVURE.

Lithographie.

Le Département des estampes à la Bibliothèque nationale. Notice historique suivie d'un Catalogue des Estampes exposées dans les salles de ce département, par le vicomte Henri Delaborde, conservateur, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. Paris, Plon, 1875; in-8 anglais de 446 pages. Prix : 5 francs; papier teinté : 6 francs.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 5 juillet 1875 un article de M. Louis Gonse.

De la Gravure de portrait en France, par Georges Duplessis, bibliothécaire du département des estampes à la Bibliothèque nationale. Paris, Rapilly, 1875; in-8 de IV et 166 pages. Prix : 6 francs; papier vergé : 12 francs.

Mémoire couronné par l'Institut de France (Académie des Beaux-Arts).

Eaux-fortes de Paul Potter, reproduites et publiées par Amand Durand; texte par Georges Duplessis, bibliothécaire du département des estampes à la Bibliothèque nationale. Paris. Goupil, 1875; in-f° de 30 pages, avec 21 planches. Prix : 60 francs. 30 exemplaires sur parchemin. Prix : 120 francs.

Voir plus haut, pages 262-267.

Vieilles décorations, depuis la renaissance jusqu'à Louis XVI, gravées en fac-similés, par Pèquègnot. Plafonds, lambris, tapisseries, panneaux, trumeaux, frises. Paris-Montmartre, Pèquègnot, 37, rue d'Orsel. 80 planches in-f°.

On annonce 140 à 150 planches en tout.

Modes et costumes historiques français et étrangers, gravés sous la direction de M. A. François, membre de l'Institut. 1re et 2e livraisons. Paris, Pincebourde, 1875; 4 planches coloriées.

Album de dessins de E.-H. Langlois, du Pont-de-l'Arche, gravés par Jules Adeline, Ernest Lefèvre et Bracquemond, et fac-similés reproduits par les procédés héliographiques de M. Amand Durand. Autobiographie et recueil de lettres à M. Bonav. de Roquefort; classés et accompagnés d'un texte, par Alfred Dieusy, ancien élève de Langlois. Rouen, Boissel, 1875; in-f° de 8 pages, avec 4 planches.

Dix pointes sèches de Henry Samm, tirées par l'auteur à 30 exemplaires numérotés, sur papier du Japon. Paris, librairie de l'Eau-forte, 1875; in-f°. Prix : 25 francs.

Soixante-douze eaux-fortes, d'après Oudry, pour illustrer les Fables de La Fontaine. Paris, Lemerre, 1875; in-8 écu. Prix : 60 fr.

Dix eaux-fortes de M. Henri Guérard, sur papier de Hollande, pour l'illustration des *Châtiments* de Victor Hugo. Paris, Michel Lévy, 1875; in-8. Prix : 6 francs; sur papier du Japon : 10 francs.

Sept marines, grandes compositions à l'eau-forte sur zinc, par Henry Guérard. Paris, 61, rue Lafayette, 1875; in-f°. Prix : 15 fr.

Tirage limité à 40 exemplaires.

Atlas de gravures relatives à l'histoire universelle, d'après les ouvrages des temps anciens et modernes, par L. Weisser. Paris, H. Gagnon, 1875; 147 planches in-f°. Prix : 100 francs, en carton.

Le Corbeau, de Edgar Poë, traduit par Stéphane Mallarmé, illustré de cinq grands dessins de Manet. Paris, librairie de l'Eau-forte, 1875; in-f°. Prix : 5 francs.

Texte anglais et français sur papier de Hollande, gravures sur chine.

Saint-Germain-en-Laye pittoresque et ses environs, par de Coulange, peintre, 1re et 2e livraisons. Saint-Germain, l'auteur, 1875; in-4 de 4 pages, avec 4 planches.

On annonce 12 livraisons.

Le Tréport, la ville d'Eu, le bourg d'Ault, Cayeux-sur-Mer. Notes à la plume et croquis à l'eau-forte, par Jules Adeline. Rouen, Deshayes, 1875; in-8 de 22 pages.

Extrait, tiré à 100 exemplaires, du *Bulletin de la Société des Amis des sciences naturelles de Rouen.* 1874. 2e semestre.

Les Gravures françaises du XVIIIe siècle, ou Catalogue raisonné des estampes, eaux-fortes, pièces en couleur, au bistre et au lavis, de 1700 à 1800, par Emmanuel Bocher. 1er fascicule. Nicolas Lavreince. Paris, librairie des Bibliophiles; Rapilly, 1875; in-4 de 73 pages, avec un portrait à l'eau-forte, par Le Maire; d'après la photographie d'une miniature conservée au Musée de Stockholm. — 2e fascicule. Pierre-Antoine Baudoin. in-4, avec un fac-simile.

Tiré à 25 exemplaires sur papier vergé à 15 fr. et 25 sur whatman, à 30 fr.
Voir dans la *Chronique des Arts* du 15 mai 1875 un article de M. Alfred de Lostalot.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age. Renaissance. — Temps modernes. Monographies provinciales.

Cours d'archéologie à la Bibliothèque nationale (année 1873-1875). Leçon d'ouverture, par M. F. Lenormant, professeur. Paris, Ducher, 1875; in-8 de 30 pages.

Extrait de la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics.* 4e série. Tome II, 1875.

Dictionnaire d'archéologie égyptienne, par Paul Pierret, conservateur adjoint du Musée égyptien du Louvre. Paris, Rollin et Feuardent, 1875; in-12 de 576 pages.

The ruined Cities of Moab, travels and discoveries on the east side of the Dead Sea and the Jordan, by H. B. Tristram LL. D., F. R. S. London, Murray, 1875; Crown 8, with Map and Illustrations.

Notes sur quelques représentations antiques de Daniel dans la fosse aux lions, par M. Edmond Le Blant, de la Société des antiquaires. Paris, 1875; in-8 de 11 pages, avec vignettes.

Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires,* tome XXXV.

Archeology, Art and Travel; being sketches and studies historical and descriptive, by Richard J. King, B. A. London, Murray, 1875; in-8.

Monasticon gallicanum, collection de 168 planches de vues typographiques, représentant les monastères de l'ordre de Saint-Benoît, congrégation de Saint-Maur, avec deux cartes des établissements bénédictins en France, le tout reproduit par les soins de M. Peigné-Delacourt, avec une préface de M. Léopold Delisle, membre de l'Institut. Paris, Palmé, 1875; 2 vol. in-4, avec 168 planches.

Mémoires d'archéologie, d'épigraphie et d'histoire, par M. G. Perrot, membre de l'Institut. Paris, Didier, 1875; in-8, avec planches.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 17 juillet 1875, page 239-240, un article de M. O. Rayet.

Note sur la dalle funéraire d'Étienne Quarré de Château-Regnault, comte d'Aligny, etc., par Charles Aubertin, ex-conservateur du Musée archéologique de Beaune. Beaune, Batault-Moret, 1875; in-8 de pages.

Les Andelys. La statue de N. Poussin, l'église Sainte-Clotilde, le Petit-Andelys, le Château-Gaillard, l'hôtel du Grand-Cerf, par Jules Adeline. Rouen, Deshays, 1875; gd in-4 de 19 pages à 2 colonnes, avec un curieux frontispice, gravé à l'eau-forte par l'auteur.

Extrait du *Bulletin de la Société des Amis des sciences naturelles de Rouen.* 1875. 1er semestre.

Histoire de l'abbaye d'Auchy-les-Moines, par Adolphe de Cardevacque, membre de la commission des monuments historiques du Pas-de-Calais. Arras, Sueur-Charruey, 1875; in-8 de 255 pages, avec 2 planches.

Tiré à 300 exemplaires, dont 50 sur papier vergé.

Monographie de Notre-Dame de Beaufort-en-Vallée, église et paroisse, par Joseph Denais, de la Société des antiquaires de l'Ouest, de Normandie, etc. Paris, Dumoulin, 1875; in-18 de VI et 567 pages, avec 4 planches.

Restes de l'art national en Belgique et en Hollande, par C. Colinet. Première année. Paris, J. Baudry, 1875; gd in-4, avec 70 planches. Prix : 40 francs.

Le saint Mors de Carpentras et son reliquaire, par l'abbé F. Terris. Carpentras, Prière, 1875; in-8 de 47 pages.

Description archéologique de l'ancienne abbaye de Cercamp, près Frévent. Arras, Sède, 1875; in-8 de 15 pages.

Trésor de la Sainte-Chapelle des ducs de Savoie au château de Chambéry, d'après des inventaires inédits des xve et xvie siècles. Étude historique et archéologique, par Adolphe Fabre, président du tribunal civil de Saint-Étienne. 2e édition. Lyon, Scheuring, 1875; in-8 de viii et 200 pages, avec 1 planche.

Tiré à 150 exemplaires sur papier teinté et 50 sur papier de Hollande.

Une Excursion archéologique à Chartres, à travers les tranchées, par Ad. Lecocq, chartrain. Chartres, Garnier, 1875; in-8 de 16 pages, avec figures.

Tiré à 25 exemplaires.

Recherches sur les enseignes de pèlerinages et les chemisettes de Notre-Dame de Chartres, par Ad. Lecocq, chartrain. Chartres, Garnier, 1875, in-8 de 51 pages, avec figures.

Tiré à 50 exemplaires.

Promenades antiques aux alentours de Château-Salins, par M. J.-A. Schmit (1re suite). Nancy, Wiener, 1875; in-8 de 24 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine.*

Cluny. Notice sur la ville et l'abbaye, par A. Penjon. 2e édition. Cluny, Demoule, 1875; in-8 de 20 pages, avec 15 dessins à la plume.

Monographie du beffroi de Douai, 1387-1413, par Asselin. Douai, Crépin; in-8 de 40 pages.

Promenade artistique dans l'église Saint-Pierre de Douai, par M. A. Asselin. Douai, Crépin, 1875; in-8 de 34 pages. Prix : 1 fr. 50.

Extrait des *Mémoires de la Société... de Douai*, 2e série, tome XII.

Les Ruines du château de Fiennes, par M. Am. de Pouques d'Herbinghem, de la Société des antiquaires de Picardie. Amiens, Glorieux, 1875; in-8 de 7 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société*. 1874. N° 2.

L'Église de Jalons, sa crypte et ses vitraux, par M. l'abbé Lucot. Chalons, Martin, 1875; in-8 de 16 pages.

Inventaire des églises de Jarzé et de Marcé (Maine-et-Loire), par Mgr Barbier de Montault, camérier de Sa Sainteté. Angers, Lachèze, Belleuvre et Dolbeau, 1875; in-8 de 20 pages.

Extrait des *Mémoires da la Société... d'Angers*, 1874.

L'Age de la cathédrale de Laon, par J. Quicherat. Paris, 1875; in-8 de 6 pages.

Extrait de la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, tome XXXV.

Église des Cordeliers, chapelle ducale et tombeaux des princes de la maison de Lorraine. Description historique et sommaire, par l'abbé Guillaume. Nancy, Crépin-Leblond, 1875; in-18 de 40 pages.

Les Ruines de la Meuse. Tome IV. Seigneurie de Sorcy-sur-Meuse, par Dumont, vice-président honoraire au tribunal de Saint-Mihiel. Nancy, Collin; Paris, Derache, 1875; in-8 de 376 pages, avec 10 planches.

Monographie de l'église et du cloître de Saint-Pierre de Moissac, d'après les notes et indications de M. Laroque, conservateur du cloître, par l'abbé J.-M. Bouchard, vicaire de Saint-Pierre. Toulouse et Moissac, 1875 ; in-8 de 93 pages.

Répertoire archéologique du département de la Nièvre, rédigé sous les auspices de la Société nivernaise, par M. le comte de Soultrait. Paris, Impr. nat., 1875; in-8 de iv et 115 pages à 2 colonnes.

Répertoire archéologique de France.

Un Canon de bronze du siége d'Orléans en 1428, par F. Parenteau, conservateur du Musée archéologique de Nantes. Deuxième édition. Nantes, Forest et Grimaud, 1875 ; in-8 de 16 pages avec 2 planches.

Papier vergé. Titre rouge et noir.

Les Arènes de Lutèce, conférence de M. Ruprich-Robert, architecte, à la session de 1873 du Congrès des architectes français. Paris, Ducher, 1875; grand in-8 de 39 pages avec 3 planches.

Extrait des *Annales de la Société centrale des architectes.*

Description de la Sainte-Chapelle, par M. F. de Guilhermy. Troisième édition. Paris, 1875 ; in-12 de 79 pages, avec 6 gravures de M. Gaucherel.

Dictionnaire historique et archéologique du département du Pas-de-Calais, publié par la Commission départementale des Monuments historiques. Arrondissement de Montreuil. Arras, Sueur-Charruey, 1875 ; in-8 de iii et 422 pages.

Description archéologique des monuments celtiques, romains et du moyen âge du département du Puy-de-Dôme, classés par arrondissements, cantons et communes, par J. Bouillet, fondateur et directeur du Musée de Clermont. Clermont-Ferrand, Thibaut, 1875, in-8 de 268 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie de Clermont.*

Description des antiquités et singularités de la ville de Rouen, par Jacques Gomboust. Rouen, Cagnard, 1875; in-4 de 47 pages.

Réimpression de l'édition de 1655.

Étude archéologique sur les Stalles de Saint-Claude, par A. Vayssière, archiviste de l'Ain. Lons-le-Saulnier, Gauthier frères, 1875; in-8 de 36 pages, avec planches.

Recueil de différents monuments du diocèse de Saint-Dié (Vosges), autographiés et accompagnés de notices, par Ch. Fontaine, architecte. 1re partie. Saint-Dié, Humbert, 1875; gd in-8 de 23 pages avec 60 planches.

Monographie de la Diana, ancienne salle des États de la province de Forez, par Henri Gonnard, conservateur général du Palais des Arts de Saint-Étienne, membre de la Société française d'archéologie. Vienne, Savigné, 1875; in-4 de XIV et 205 pages, avec 36 planches.

Le Reliquaire de Saint-Nicolas-du-Port, par M. Bretagne. Nancy, Crépin-Leblond, 1875; in-8 de 40 pages, avec 3 planches.

Extrait des Mémoires de la *Société d'archéologie lorraine.*

Notice sur un autel antique dédié à Jupiter, découvert à Saint-Zacharie (Var), et sur quelques autres monuments romains trouvés dans la même localité ou dans les environs, par M. l'abbé J.-J.-L. Bargès, professeur d'hébreu à la Sorbonne. Paris, Leroux, 1875; in-8 de 48 pages.

Tiré à 200 exemplaires.

Le Sarcophage de Salone. Le Bon Pasteur a-t-il été représenté sur des tombeaux dans l'antiquité profane? par Paul Durand. Chartres, Garnier, 1875; in-8 de 27 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société archéologique d'Eure-et-Loire,* tiré à 50 exemplaires.

Notice sur la tour de Thevray (Eure), par Henri Quevilly, de la Société française d'archéologie. Évreux, Hérisson, 1875; in-8 de 23 pages.

Les Antiquités gallo-romaines de la commune de Vic-de-Chassenay (Côte-d'Or), par Hippolyte Marlot. Semur, Verdot, 1875; in-8 de 23 pages.

Ministère de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts. Catalogue de la Bibliothèque de la Commission des monuments historiques. Paris, 1875; in-8 de 140 pages.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

Découverte de monnaies anciennes à Montbrison, par Henri Gonnard. Vienne, Savigné, 1875; in-8 de 27 pages.

Numismatique gauloise. Lettre à M. Anatole de Barthélemy, secrétaire de la Commission de la topographie des Gaules, par A. Changarnier-Moissenet. Beaune, Batault, 1875; in-8 de 8 pages.

Étude sur les monnaies gauloises trouvées en Poitou et en Saintonge, par M. Anatole de Barthélemy. Poitiers, A. Dupré, 1785; in-8 de 42 pages avec planche.

Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest,* tome XXXVII.

Notes et Documents sur les graveurs de monnaies et médailles et la fabrication des monnaies des ducs de Lorraine depuis la fin du XVe siècle, par Henri Lepage, président de la Société d'archéologie lorraine. Nancy, Wiener, 1875; in-8 de 229 pages, avec 4 planches.

Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine.*

Essai sur la numismatique suisse, par Ernest Lehr, professeur à l'Académie de Lausanne. Paris, et Lausanne, Banda, 1875; in-8 de 115 pages, avec 5 planches.

Extrait de la *Revue de numismatique,* t. XV, 1874.

Sceaux des archives du département des Basses-Pyrénées, par Paul Raymond. Pau, Ribaut, 1875: in-8 de 390 pages.

Extrait, tiré à 100 exemplaires, du *Bulletin de la Société... de Pau.*

Sigillographie de la Normandie. Évêché de Bayeux, par M. Paul de Farcy, membre de la Société des antiquaires de Normandie. 1er fascicule. Caen, Le Blanc-Hardel, 1875; in-4 de 178 pages, avec 19 planches gravées à l'eau-forte par l'auteur. Prix : 12 fr.

Le Costume de guerre et d'apparat d'après les sceaux du moyen âge, par G. Demay, membre de la Société des antiquaires de France. Paris, Dumoulin, 1875; in-8 de 56 pages, avec 26 planches.

Extraits des *Mémoires de la Société des antiquaires de France,* tome XXXV.
Voir dans la *Chronique des Arts* du 14 août 1875 un article signé A. D. (Alfred Darcel).

IX. — CURIOSITÉS.

Céramique.— Mobilier.— Tapisseries. Armes.— Costumes. — Livres, etc.

Ministère de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts. Direction des Beaux-Arts. Manufactures nationales. Rapport adressé à M. le ministre, par M. Duc, membre de l'Institut, au nom de la Commission de perfectionnement de la manufacture nationale de Sèvres. Paris, Imp. nat., 1875; in-4 de 66 pages.

Keramic Art of Japan, by G. Ashdown Audsley, architect, and James L. Bowes, president of the Liverpool Art Club. Part First. Published for the subscribers by the Authors, at the Office : 13 Hackins Hey, Liverpool. London, Henry Sotheran and C°, 1875; in-folio.

On annonce deux volumes in-folio avec 13 photographies, 15 planches autotypes, 35 planches imprimées en couleur et de nombreuses gravures sur bois en couleur.

La Céramique et les Faussaires, par M. A. Mareschal. Beauvais, Raphaël Simon, 1875; in-32 de 32 pages.

Rapport sur les progrès réalisés dans la fabrication des tapisseries et tapis des manufactures des Gobelins et de Beauvais, par M. S. Cloez. Paris, veuve Bouchard-Huzard, 1875; in-8 de 16 pages.

Société d'encouragement pour l'industrie nationale.

Notices archéologiques sur les tentures et les tapisseries de la cathédrale d'Angers, par M. E. de Farcy. Angers, Lachèse, Belleuvre et Dobleau; 1875; in-8 de 108 pages avec 1 planche.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 5 mai 1875 un article signé A. D. (Alfred Darcel).

Ornamente der Gewebe (l'ornement des tissus), par M. Frédéric Fischbach, d'après la collection de M. Bock, faisant aujourd'hui partie du Musée royal de Vienne. Paris, Ch. Claesen, 1875; 120 planches en couleur, or et argent. Prix : 180 francs.

A paru en trois livraisons.

Un Émail de Léonard Limosin exposé dans la Galerie d'Apollon au Musée du Louvre, par Louis Courajod. Paris, Leroux, 1875; in-8 de 15 pages.

Extraits du *Musée archéologique.*

Essai critique et descriptif sur les nouveaux vitraux de l'église Notre-Dame du Bourg, par Charles Martin, architecte du département de l'Ain et de la ville de Bourg. Bourg, Martin-Bottier, 1875; in-8 de VIII et 53 pages.

L'Église paroissiale de Saint-Vincent de Rouen, par Paul Baudry. Description des vitraux. Rouen, Métérie, 1875; in-8 de VI et 127 pages avec une planche.

Extrait, tiré à 130 exemplaires, de la *Gazette de Normandie.*

Le Jade. Étude historique, archéologique et littéraire sur la pierre appelée Yû par les Chinois, par S. Blondel. Paris, Leroux, 1875; in-8 de 30 pages.

Les Procédés industriels des Japonais. L'arbre à laque. Notice traduite pour la première fois du Japonais par Paul Ory, élève de l'École spéciale des langues orientales. Paris, Leroux, 1875; in-8 de 20 pages.

Costumes civils et militaires du XVIe siècle, par Abr. de Bruyn, reproduits en fac-simile de l'édition de 1581; coloriés d'après des documents contemporains. Texte traduit et annoté par Auguste Schoy, professeur à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers. Bruxelles, H. A. Van Trigt; Paris, Rapilly, 1875; gd in-4, en portefeuille, avec 33 planches, dont 6 doubles. Prix : 60 fr.

Des Marques et Devises mises à leurs livres par un grand nombre d'amateurs, par M. de Reiffemberg. Paris, Rouveyre, 1875; in-8 de 29 pages.

X. — BIOGRAPHIES.

L'Art du XVIIIe siècle, par Edmond et Jules de Goncourt. Notules, additions, errata, précédés du titre et de la préface du livre. Paris, Dentu, 1875; in-4 de IV et 67 pages avec 4 eaux-fortes. Prix : 20 fr.

Tiré à 200 exemplaires. Les cuivres ont été détruits. La collection entière se compose des biographies suivantes : Watteau; Chardin; Boucher; La Tour; Greuze; Les Saint-Aubin; Gravelot-Cochin; Eisen-Moreau; Debucourt; Fragonard; Prudhon.

Document nouveau sur Sébastien Bourdon : minute de son contrat de mariage avec la sœur de Louis Du Guernier, peintre miniaturiste (1641), par Jules Troubat. Paris, Heymann, 1875; in-4 de 6 pages.

Extrait de l'*Art.*

Jacques Callot, par Prosper Du Mast. Nancy, Berger-Levrault, 1875; in-8 de 51 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie de Stanislas.*

Jacques Callot, par Prosper Du Mast. Nancy, Berger-Levrault, 1875; gd in-4 de 36 pages.

J.-B. Carpeaux, par Jules Claretie. Paris, rue du Croissant, 10, 1875; in-32 avec un portrait. Prix : 1 fr.

Notice sur Mathieu Cochereau, peintre beauceron, par M. C. Marcille. Chartres, Garnier, 1875; in-8 de 19 pages, avec un portrait et 2 planches.

Notice biographique sur Corot, par M. Ph. Burty...

Voyez plus haut à la division : PEINTURE : Exposition de l'Œuvre de Corot...

Corot, souvenirs intimes, par Henri Dumesnil. Paris, Rapilly, 1875; in-8 de 142 p., avec un portrait dessiné par Aimé Millet et gravé par A. Leroy. Prix : 3 francs.

C. Daubigny et son œuvre. Paris, A. Lévy, 1875; gd in-8 de 216 pages avec 8 eaux-

fortes et 1 portrait, par MM. C. Daubigny, Karl Daubigny, Léon L'Hermite, Armand Durand et 2 gravures sur bois. Prix : 12 fr.

200 exemplaires sur papier de Hollande, avec les gravures avant la lettre. Prix : 20 fr.

Fortuny, sa vie, son œuvre, sa correspondance, par le baron Davillier. Paris, Aubry, 1875 ; in-8 de 163 pages, avec 5 dessins inédits en fac-similés et 2 eaux-fortes originales.

Jacobus Houbraken et son œuvre, Catalogue raisonné de plus de 600 portraits de personnes illustres, par A. Ver Huell. Paris, H. Loones, 1875 ; in-8 de 132 pages, avec le portrait du maître d'après lui-même. Prix : 10 fr.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 11 septembre 1875 un article signé A. de L.

Documents inédits sur M. Q. de La Tour, publiés d'après les Archives municipales, par Charles Lecoq, archiviste de la Société académique de Saint-Quentin. Saint-Quentin, Poette, 1875; in-8 de 66 pages, avec un portrait.

Vita di Michel Angelo Buonarotti, narrata con l'aiuto di nuovi documenti da Aurelio Gotti, direttore delle RR. Gallerie di Firenze. Florence; et Paris, Rapilly, 1875; 2 vol. in-8 avec figures. Prix : 15 fr.

Le Lettere di Michelangelo Buonarotti, pubblicate coi ricoroli edi contratti artistici per cura di Gaetano Milanesi. Firenze, 12 settembre 1875; in-4 de x e 722 pagine.

La Bibliografia di Michelangelo Buonarotti, e gli incisori delle sue opere, da Luigi Passerini. Firenze, 1875; in-8 de x e 332 pagine.

La Jeunesse de Michel-Ange ; coup d'œil sur ses principaux ouvrages, par Frédéric Kœnig. Nouvelle édition. Tours, Mame, 1875; in-8 de 180 pages, avec figures.

Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.

Michel-Ange. — Léonard de Vinci. — Raphaël. Avec une Étude sur l'art en Italie avant le XVIe siècle, et des Catalogues raisonnés historiques et bibliographiques, par Clément. 3e édition, revue et considérablement augmentée. Paris, Hetzel, 1875; in-8 de 414 pages. Prix : 3 francs.

Millet. Corot, par Ph. Léon-Couturier. Saint-Quentin, Poette, 1875; in-8 de 43 pages.

Extrait du *Guetteur de Saint-Quentin.*

Phidias, par Antoine Etex. Environ 488 à 421 avant notre ère. Paris, 23 rue Jacob, 1875 ; g[d] in-8 de 15 pages à 2 colonnes.

Musée biographique.

Vie de Charles Picot et Catalogue du Musée qu'il a légué à la ville de Châlons-sur-Marne. Châlons, Martin, 1875; in-16 de 47 pages.

Notice sur une médaille inédite de Ronsard, par Jacques Primavera, suivie de Recherches sur la vie et les œuvres de cet artiste, par A. Chabouillet. Orléans, Jacob, 1875 ; in-8 de 66 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société archéologique et historique de l'Orléanais,* tome XV.

Notices biographiques sur François Souchon, peintre, et le P. Hyacinthe Besson, son élève, par M. L. Devémy. Douai, Crépin, 1875 ; in-8 de 50 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société... de Douai,* 2e série, tome XII.

Félix Thomas, grand prix de Rome, architecte, peintre, graveur, sculpteur, par le baron de Girardot. Nantes, veuve Mellinet, 1875; in-8 de 28 pages.

Notice biographique sur M. le baron Henry de Triqueti [sculpteur], officier de la Légion d'honneur, maire de Conflans, etc., par le docteur Huette. Montargis, Grimont, 1875; in-8 de 29 pages.

Notice [signée C. R.] sur M. Frédéric Villot, ancien conservateur des tableaux au Musée du Louvre, secrétaire général des Musées nationaux, en tête de : *Catalogue des livres de sciences, Beaux-Arts,* etc., de M. F. Villot, dont la vente aura lieu le 9 décembre et jours suivants, rue des Bons-Enfants. Paris, A. Labitte, 1876; in-8 de XII et 104 pages.

Léonard de Vinci, par Frédéric Kœnig. Nouvelle édition. Tours, Mame, 1875; in-8 de 190 pages, avec figures.

Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.

Hommage à la mémoire de Ludovic Vitet, associé de l'Académie des sciences, lettres et arts de la ville de Lyon, prononcé dans la séance publique du 9 juin 1874, par M. Paul Sauzet, président de la classe des lettres et arts. Lyon, Riotor, 1875; in-8 de 39 pages.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, tome VIII, pages 123-130, un article de M. Louis Gonse.

On trouvera en outre, dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité,* les Notices suivantes :

BARYE (Antoine-Louis), sculpteur; 17 juillet 1875;

BOURBON (l'infant don Sébastien de), peintre ; 20 février 1875 ;

BRETON (Ernest), archéologue ; 5 juin 1875 ;

BRUNI (Théodore), peintre russe ; 25 septembre 1875 ;

CAMBON (Ch.), peintre-décorateur ; 23 octobre 1875 ;

CARPEAUX (Jean-Baptiste), sculpteur; 23 octobre 1875;

COCHET (l'abbé), archéologue ; 5 juin 1875;

COROT (Jean-Baptiste-Camille), paysagiste; 27 février 1875;
ENGELMANN (Jean), chromolithographe; 25 septembre 1875;
ESPERANDIEU, architecte; 21 novembre 1874;
FORTUNY (Mariano), peintre espagnol, 28 novembre 1874;
GALICHON (Émile), 13 février 1875; et *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XI, pages 201-208;
JACQUEMART (Alfred), céramographe, collaborateur de la *Gazette*; 13 octobre 1875;
LABROUSTE (Henri), architecte; 17 et 31 juillet 1875;
LANCE (Adolphe), architecte; 30 janvier 1875;
LAUGIER (Jean-Nicolas), graveur; 27 février 1875;
MARCILLE (Camille), collectionneur; 14 août 1875;
MILLET (Jean-François), peintre; 23 janvier 1875;
PARMENTIER (Eugénie Morin, madame), peintre de miniatures; 19 décembre 1874;
PASSEPONT (A.-B.), peintre, professeur de dessin a Auxerre; 5 juin 1875;
PELLETIER, membre libre de l'Académie des Beaux-Arts; 23 janvier 1875;
PILS (I.), peintre, membre de l'Institut; 11 septembre 1875;
REGAMEY (Guillaume), peintre; 23 janvier 1875;
ROHAULT DE FLEURY (Charles), architecte; 28 août 1875;
ROUSSEAUX (Émile-Alfred), graveur; 12 décembre 1875;
TRÉVERRET (Victorine de), peintre sur porcelaine, 27 février 1875;
TROSS (Edwinn), libraire-archéologue; 11 septembre 1875;
VILLOT (Marie-Joseph-Frédéric), secrétaire-général des musées nationaux; 5 juin 1875.

XI. — PHOTOGRAPHIE.

L'Héliochromie; découvertes, constatations et améliorations importantes. Lettre à M. le président de la Société française de photographie, par M. Louis Ducos de Hauron. Agen, Noubel, 1875; in-8 de 15 pages.

Renaissance italienne. Architecture et décoration. Choix d'études tirées des portefeuilles d'anciens élèves de l'École française à Rome. Paris, Ducher et Cie, 1875; 45 photographies in-folio. Prix : 85 fr.

Les Châteaux historiques. Fontainebleau. Plafonds. Tentures. Meubles. Texte historique par E. Le Mail. Paris, Ducher, 1875; album in-folio de 30 photographies. Prix, en carton, 125 fr.

Salon de 1875. Reproductions photographiques des principaux ouvrages exposés au Palais des Champs-Élysées par les artistes vivants. Paris, Goupil et Cie, 1875, gd in-folio et petit in-folio.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

PARUS PENDANT LE SEMESTRE.

Annuaire des Beaux-Arts. 1875. Notes et eaux-fortes par A.-P. Martial. Mois de janvier à juin. Paris, impr. de Beillet, 1875; in-4 de 16 pages à 2 colonnes.

L'Art moderne. Expositions, Musées, Collection. Peinture, sculpture, gravure, iconographie, archéologie, céramique, numismatique. Directeur, M. Léon de Montifaux. 1re livraison. Juillet 1785; Paris, librairie moderne, 1875; in-folio de 8 pages, avec 3 eaux-fortes.

Mensuel. — Un numéro : 3 fr.; un an. 36 fr. Il y a des tirages avant la lettre à 60 fr. et 100 fr. l'année.

Bulletin de la Société des architectes des Alpes-Maritimes. No 1. 1er septembre 1875. Nice, impr. de Caisson et Mignon, 1875; in-8 de 16 pages.

Bulletin de la Société photographique de Toulouse. 1re année. No 1. Juillet 1875. Toulouse, imp. Édouard Privat, 1875; in-8 de 18 pages.

Mensuel. — Un an, 12 fr.

Le Musée archéologique. Recueil illustré de Monuments de l'Antiquité, du Moyen âge et de la Renaissance; indicateur de l'archéologue et du collectionneur. Tome I. 1re livraison. 26 avril 1875. Paris, Leroux, 1875; gd in-8 de 104 pages avec 2 planches.

Paraît tous les trois mois. — Un an : 25 fr.

Société régionale des architectes du Puy-de-Dome, de la Haute-Loire et du Cantal, fondée en 1874. Bulletin no 1. Clermont-Ferrand, Thibaut, 1875; in-8 de 46 pages.

PAUL CHÉRON.



TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1875.

DIX-SEPTIÈME ANNÉE. — TOME DOUZIÈME. — DEUXIÈME PÉRIODE.

TEXTE

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

La gravure CARLE VANLOO ET SA FAMILLE, intercalée dans cette livraison, doit être placée à la suite de l'article de M. Lechevallier-Chevignard sur l'Exposition du Costume à l'*Union Centrale* (livraison de mars 1875).

FIN DU TOME DOUZIÈME DE LA DEUXIÈME PÉRIODE

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT — [2011]




NOT TO BE TAKEN
FROM LIBRARY

